

**STORIA DELLA MUSICA**

a cura della Società Italiana di Musicologia

1

GIOVANNI COMOTTI

# LA MUSICA NELLA CULTURA GRECA E ROMANA

EDT

## STORIA DELLA MUSICA

### 1

### DISCORSO PRELIMINARE

**I testi musicali e i trattati teorici • La musica nella società antica • Composizione, diffusione e trasmissione dei testi musicali**

### LA MUSICA GRECA

**Le origini • I "nomoi". La musica a Sparta • Le scuole musicali del VII-VI secolo a. C. • Il ditirambo. Laso e le "harmoniai". Pitagora • Simonide, Bacchilide e Pindaro • Le idee musicali di Damone • Il dramma attico del V secolo • Il nuovo ditirambo e la riforma musicale di Timoteo • L'età ellenistica • La teoria musicale**

### LA MUSICA ROMANA

**Le origini. Il teatro del III-II secolo a. C. • L'ultimo secolo della Repubblica. L'Impero**

### GLI STRUMENTI MUSICALI

**Strumenti a corde • Strumenti a fiato**

### LE TEORIE MUSICALI

**Le origini • I generi e i sistemi musicali • La melopea • Il ritmo**

### I TESTI CON NOTAZIONE MUSICALE

**La notazione • I testi con note musicali**

**GIOVANNI COMOTTI** (Varese, 1931 - Urbino, 1990) è stato dal 1975 al 1986 docente di Storia del Teatro Greco e Latino presso l'Università di Urbino, e dal 1986 fino alla sua scomparsa docente presso la stessa Università di Metrica e Ritmica Greca, unica cattedra di questo insegnamento esistente in Italia.
Giovanni Comotti è stato uno dei maggiori e più apprezzati specialisti in un campo importante e poco conosciuto della cultura greca, quello della metrica e della musica. I numerosi contributi pubblicati in riviste italiane e straniere sono culminati nella prima edizione del presente volume del quale è stata anche pubblicata un'edizione americana (*Music in Greek and Roman Culture*, John Hopkins University – Baltimora 1989).

*Piano dell'opera*


1 • La musica nella cultura greca e romana
*Giovanni Comotti*

2 • La monodia nel Medioevo
*Giulio Cattin*

3 • La polifonia nel Medioevo
*F. Alberto Gallo*

4 • L'età dell'Umanesimo e del Rinascimento
*Claudio Gallico*

5 • Il Seicento
*Lorenzo Bianconi*

6 • L'età di Bach e di Haendel
*Alberto Basso*

7 • L'età di Mozart e di Beethoven
*Giorgio Pestelli*

8 • Romanticismo e scuole nazionali nell'Ottocento
*Renato Di Benedetto*

9 • L'opera in Italia e in Francia nell'Ottocento
*Fabrizio Della Seta*

10 • La nascita del Novecento
*Guido Salvetti*

11 • Il Novecento nell'Europa orientale e negli Stati Uniti
*Gianfranco Vinay*

12 • Il secondo Novecento
*Andrea Lanza*



*Grafica: Marco Rostagno*
*Redazione: Maurizio Rebaudengo*



*Tutti i diritti riservati. La riproduzione, anche parziale e con qualsiasi mezzo, non è consentita senza la preventiva autorizzazione scritta dell'editore.*



*Prima edizione*


© *Copyright 1979 E.D.T. Edizioni di Torino*



*Nuova edizione, ampliata riveduta e corretta*


© *Copyright 1991 E.D.T. Edizioni di Torino*


*19, via Alfieri - 10121 Torino*
*ISBN 88-7063-108-7*

STORIA DELLA MUSICA

a cura della Società Italiana di Musicologia

(1)

GIOVANNI COMOTTI

# LA MUSICA NELLA CULTURA GRECA E ROMANA

EDT

# Indice

VII Premessa alla prima edizione dell'opera
XI Premessa alla seconda edizione dell'opera
XIII Nota dell'Autore
XIV Nota dell'Editore
XV Abbreviazioni bibliografiche

*I • Discorso preliminare*

3 1 • I testi musicali e i trattati teorici
4 2 • La musica nella società antica
7 3 • Composizione, diffusione e trasmissione dei testi musicali

*II • La musica greca*

15 4 • Le origini
18 5 • I "nomoi". La musica a Sparta
21 6 • Le scuole musicali del VII-VI secolo a.C.
25 7 • Il ditirambo. Laso e le "harmoniai". Pitagora
30 8 • Simonide, Bacchilide e Pindaro
32 9 • Le idee musicali di Damone
34 10 • Il dramma attico del V secolo
37 11 • Il nuovo ditirambo e la riforma musicale di Timoteo
42 12 • L'età ellenistica
44 13 • La teoria musicale

*III • La musica romana*

53 14 • Le origini. Il teatro del III-II secolo a.C.
56 15 • L'ultimo secolo della Repubblica. L'Impero

## IV • Gli strumenti musicali

64 16 • Strumenti a corde
72 17 • Strumenti a fiato

## V • Le teorie musicali

81 18 • Le origini
84 19 • I generi e i sistemi musicali
96 20 • La melopea
97 21 • Il ritmo

## VI • I testi con notazione musicale

105 22 • La notazione
115 23 • I testi con note musicali

125 Glossario

## Letture

139 1 • Inno ad Hermes
144 2 • Ferecrate
145 3 • Platone
149 4 • Discorso anonimo sulla musica (IV secolo a.C.?)
150 5 • Aristotele
160 6 • Ps. Aristotele, "Problemi musicali"
161 7 • Aristosseno
163 8 • Aulo Gellio

167 Bibliografia essenziale
175 Indice dei nomi

## Premessa alla prima edizione dell'opera

Messo di fronte a quest'opera, il lettore, come Ercole al bivio, forse si chiederà: *ancora* una Storia della Musica? oppure: *finalmente* una Storia della Musica? Sull'asse di questo duplice interrogativo ruota il giudizio per l'azione intrapresa dalla Società Italiana di Musicologia. È un discorso ripetitivo, proposto per incrementare il mercato della carta stampata di altri oggetti inutili e voluttuari? Oppure è un discorso vivificato dalla presunzione di dover e poter fare qualcosa per modificare una realtà che talvolta ci sembra anche mortificante? Non saremo noi a pronunciare l'ultima parola nel dibattito che qui si apre; saranno i lettori, i consumatori di questo "bene" a dirci, implicitamente o esplicitamente, se valeva la pena condurre l'operazione in questi termini, ma si tenga presente in primo luogo che tale operazione è stata non solo suggerita ma imposta come mozione d'ordine dall'Assemblea dei Soci (Bologna 1975), consapevoli che la carenza di adeguati strumenti didattici costituisce la causa prima dell'arretratezza musicale del nostro paese. A noi resta un ultimo dovere (che poi si identifica col primo, quello stesso che ci ha spinto a realizzare un'idea per tanto tempo coltivata): spiegare *perché* si è dato il via a questa Storia della Musica.

La situazione da lungo tempo precaria in cui si dibatte a tutti i livelli la scuola italiana; la considerata ignoranza del fenomeno musicale come portatore di idee; la rinuncia generalizzata ad accostarsi al libro di argomento musicale ritenuto strumento inutile o pleonastico, facilmente sostituibile con la musica stessa (la quale in tal modo risulta privata del suo naturale supporto culturale); la mancanza d'una educazione storica adeguata e, per contro, l'insistente proposta d'una storia musicale che non tiene conto dei suoi legami col mondo circostante, che si esaurisce in elenchi insignificanti di nomi e di cose, che riduce la nozione a barometro della storia e non si sforza di giustificarne logicamente l'apparizione, che da troppo tempo organizza pigramente la materia in conteni-

tori prefabbricati senza concedere spazio né alla varietà né alla dialettica. Ecco alcuni dei *perché* di questa Storia, che noi abbiamo voluto condurre secondo un taglio particolare, che si rivelasse utile, informativo e – naturalmente – formativo e che tenesse conto in qualche modo di tutte le componenti storiche e ambientali il più delle volte omesse nelle consuete storie musicali. Una storia per gli "studenti", dunque, intendendo per studente chiunque voglia (o debba) accostarsi alla storia musicale per accertarne l'entità e valutarne il peso nel mondo della cultura e dell'arte.

Confesseremo che grandi preoccupazioni sono sorte in noi quando, una volta raggiunto l'accordo con l'editore (al quale non saremo mai sufficientemente grati per il coraggio dimostrato nell'aprire il suo discorso editoriale proprio con la cultura musicale), si è trattato di suddividere la materia, dare un contenuto ad ognuno dei volumi, fornire un progetto di metodologia che non ricalcasse passivamente modelli magari anche illustri, ma fattisi ormai aridi e inerti. Due fondamentali presupposti avevano in comune coloro che han posto mano a quest'impresa (e nella fedeltà ad entrambi va individuato l'elemento unificatore d'un'opera che si presenta, per altri versi, ricca di tante angolazioni prospettiche quanti sono i volumi in cui essa si articola). Il primo: abbattere le mura della cittadella specialistica nella quale la disciplina è rimasta finora arroccata, per cui la storia della musica è stata concepita o, deterministicamente, come un'astratta evoluzione di forme generi stili, o, idealisticamente, come un'altrettanto astratta galleria di "personalità" in sé concluse. Abbattere quelle mura, rintracciare i nessi che intimamente collegano i fenomeni musicali con la multiforme realtà del loro tempo, mostrare come anch'essi tale realtà concorrano a formare: questo lo scopo cui ciascun autore ha mirato, pur con criteri e metodi e quindi con risultati diversi, a seconda non solo dei personali atteggiamenti e predisposizioni e orientamenti, ma anche delle particolari, differenti soluzioni che la materia di volta in volta imponeva.

L'altro presupposto era che la trattazione rimanesse nell'ambito cronologico e geografico proprio della storia della musica, intesa come specifica disciplina: rimanesse perciò limitata alla musica europea e a quanto di essa è trasmigrato e ha attecchito al di là dell'Oceano. Implicito, in questa presa di posizione, il rifiuto del tradizionale disegno storiografico, che include anche materie – la

musica delle civiltà antiche e orientali – propriamente pertinenti al campo della cosiddetta musicologia comparata; le include ma al tempo stesso le relega in una posizione subalterna e marginale, tradendo così una concezione eurocentrica (per non dire imperialistica) della cultura, ancor dura a morire. Dobbiamo a questo punto giustificare un'apparente contraddizione, perché in un quadro così concepito la musica greca non avrebbe dovuto, a rigore, trovar posto. Ma se veramente si voleva, con l'opera presente, riportare la storia della musica nel vivo contesto della società e della cultura europea, non si poteva certamente trascurare il ruolo che nello sviluppo di questa società e cultura ha avuto l'eredità greco-romana: e se è vero che il processo di sempre rinnovata riappropriazione e rielaborazione di tale eredità è stato, di quello sviluppo, uno degli assi portanti, è pur vero che ad esso parteciparono spesso in prima persona proprio i musicisti, in quanto attivi "operatori culturali" in seno alla società (prova ne sia il ricorrente mito della musica greca ogni volta che si vollero tentare nuove strade). Di qui la decisione (il compromesso, se si vuole) di premettere alla vera e propria "Storia della Musica" un volume introduttivo che ridisegnasse, di quella cultura greco-romana che nella musica riconosceva una delle proprie nervature essenziali, un'immagine obiettiva, non mitizzata. Un'altra eccezione s'è fatta, stavolta alla fine del nostro itinerario, per il jazz: in questo caso giustificata dalla necessità di una trattazione organica della cultura musicale americana.

Per dare maggior concretezza all'esposizione dei fatti e per meglio conoscere la realtà del tempo preso in esame, si è creduto opportuno ed indispensabile, anzi, proporre a complemento di ciascun volume un breve ma significativo apparato di documenti coevi, non sempre i più importanti, ma quelli che servissero a meglio ritrarre un determinato momento dell'assunto critico. E, mirando l'opera a fini eminentemente pratici, e quindi didattici e propedeutici, si è voluto che l'esposizione fosse condotta in termini prevalentemente semplici, purgandola di note e citazioni bibliografiche. Parimenti, solo per non venir meno a quel principio che fa della bibliografia la reale fonte del processo storico, si è fornita una conclusiva nota bibliografica essenziale: anche il lettore più sprovveduto si accorgerà che, in realtà, tali note bibliografiche, con l'inflazionistica presenza di testi in lingua tedesca, inglese e francese, sono l'esatta controprova della necessità di avviare in Italia

un discorso di storia musicale tale da costituire la base per successive prove di didattica a buon livello.

Spetterà ai lettori la decisione ultima sull'eventualità di realizzare quelle "successive prove"; se un consenso vi sarà e se i tempi lo consentiranno, ci accingeremo al nuovo lavoro, questa volta guardando agli aspetti più particolari della storia musicale: dall'etnologia (che avremmo già voluto inserire nel piano "storico", se non avessimo temuto di bruciare troppo in fretta un patrimonio copiosissimo e meritevole d'una attenzione tutta particolare) all'acustica, dall'estetica alla psicologia, dall'organologia alla notazione, dalla prassi esecutiva all'esposizione ragionata delle fonti, dalla liturgia alla sociologia, dalla grammatica e sintassi del linguaggio musicale allo studio delle teoriche e dei sistemi musicali anche extraeuropei, dalle cronologie comparate agli "annali" della storia musicale, su su sino alle monografie specializzate su forme e generi, paesi e civiltà, musicisti e correnti poetiche, scuole e istituzioni. E nell'illusione del sogno ci pare già di toccare con mano viva qualcosa di quella prospettiva dal momento che – se non altro – la nostra Storia della Musica è già una realtà, una realtà che espone al lettore dubbioso l'ultimo e più importante dei *perché* che ci hanno condotto su questa strada: quello della speranza in un futuro più consapevole delle virtù del linguaggio musicale.

Alberto Basso
Presidente della Società Italiana di Musicologia (1973-79)

## Premessa alla seconda edizione dell'opera

Sono passati ormai sedici anni da quando – nel 1975 – fu concepita l'idea di realizzare una *Storia della Musica* curata dalla Società Italiana di Musicologia. Si è trattato senza dubbio di un'operazione culturale, oltre che editoriale, notevolmente coraggiosa, lungimirante ed innovativa per il momento storico nel quale fu concepita. Tuttavia, già nel corso dei sei anni necessari al completamento dell'intera opera (1976-82) era emersa qualche perplessità – alla luce delle nuove acquisizioni che nel frattempo erano sopravvenute e delle recenti riflessioni sulla storiografia musicale e più in generale sui nuovi modi di "fare" la storia – sia riguardo al piano complessivo dell'opera stessa che alla sua impostazione metodologica e al suo taglio storico. Tali perplessità sono ancora più evidenti oggi, a sedici anni di distanza, tanto da far affermare a qualche autore che oggi avrebbe scritto una "storia" del tutto diversa. Allora, perché non fare una *nuova* Storia della Musica? La risposta a questo interrogativo scaturisce da una serie di considerazioni: in primo luogo, perché l'impostazione complessiva dell'opera ci è sembrata sostanzialmente ancora valida sia sul piano storico che su quello metodologico; in secondo luogo, perché la nostra *Storia* ha avuto indubbiamente un ruolo così importante, specialmente a livello didattico, nel rinnovamento della cultura musicale e musicologica non solo italiana – come dimostrano anche le edizioni (integrali o parziali) in inglese, francese e spagnolo – da far ben sperare che ancora per alcuni anni essa potrà continuare ad essere un punto di riferimento culturale obbligato ed uno strumento di lavoro indispensabile; in terzo luogo, perché non esiste oggi sul nostro mercato editoriale una Storia della Musica di questa portata e con simili peculiarità scientifiche e metodologiche; infine perché un "ripensamento" globale di tutta l'opera su nuove e diverse basi avrebbe comportato una lunga e complessa riflessione storica e teorica, per avviare la quale i tempi non ci sono sembrati forse ancora maturi. Sulla scorta di queste considerazioni abbiamo scelto, quindi, quella

che ci è apparsa la strada migliore, vale a dire quella di una seconda edizione ampliata, riveduta, aggiornata e corretta.

La presente edizione tende principalmente a raccordare meglio tra loro alcune epoche storiche – anche tramite l'introduzione di numerose parti del tutto nuove, spesso molto ampie –, a diminuire certe difformità esistenti tra alcuni volumi, ed infine ad aggiornare l'intera trattazione tenendo conto delle nuove acquisizioni storico-musicali e della bibliografia critica più recente.

Un'altra importante novità di questa seconda edizione consiste nell'aggiunta programmata di un nuovo volume dedicato alla storiografia nei suoi aspetti storici, teorici e metodologici anche in rapporto alla esigenza, accennata, di una approfondita valutazione critica dei vari modi di "fare" la storia, specialmente alla luce del dibattito più recente.

*Bologna, 1991* Agostino Ziino
Presidente della Società Italiana di Musicologia

## Nota dell'Autore

Il presente saggio intende offrire un panorama della musica greca e romana in conformità con il fine che ha ispirato la realizzazione di questa *Storia della Musica*: si è cioè privilegiato l'aspetto storico-sociologico contenendo i referenti teorici e i dati tecnici della musica antica entro i limiti consentiti dal carattere dell'opera, che intende rivolgersi anche al pubblico dei non specialisti.

Queste pagine nell'intento dell'autore costituiscono soltanto il punto di partenza per un discorso più ampio e articolato sulla storia della musica greca, nel quale sia riservato un più ampio spazio all'analisi dei testi e delle teorie musicali.

*Urbino, febbraio 1979* *G.C.*

Nota dell'Editore

La seconda edizione de *La musica nella cultura greca e romana*, pur conservando sostanzialmente inalterato l'impianto originario, si presenta rinnovata e arricchita non solo nella veste tipografica. Il favore incontrato dalla prima edizione si era infatti concretato in una traduzione spagnola (Turner, Madrid 1986) e in una inglese (The Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 1989); per quest'ultima l'autore aveva scritto tre nuovi capitoli (*Gli strumenti musicali*, *Le teorie musicali*, *I testi con notazione musicale*). Questi capitoli compaiono ora nella nuova edizione italiana, per la quale Giovanni Comotti li aveva preparati poco prima della sua scomparsa avvenuta ad Urbino il 26 dicembre 1990.

Bruno Gentili, Luigi Enrico Rossi, Franca Perusino e Maria Colantonio hanno provveduto alla revisione del manoscritto e alla correzione delle bozze di stampa.

*Torino, settembre 1991*

# Abbreviazioni bibliografiche


| | |
|---|---|
| Bolisani | E. Bolisani, *Varrone menippeo*, Messaggerie, Padova 1936 |
| *CIG* | *Corpus Inscriptionum Graecarum* II, ed. A. Boeckh, Akademia, Berlin 1843 |
| Consbr. | *Hephaestionis Enchiridion*, ed. M. Consbruch, Teubner, Leipzig 1906 (ripr. fot. 1971) |
| Da Rios | *Aristoxeni elementa harmonica*, rec. R. Da Rios, Publicae Officinae Polygraphicae, Roma 1954 |
| Dick | *Martianus Capella*, edd. A. Dick - J. Préaux, Teubner, Stuttgart 1969 |
| Diehl | *Anthologia lyrica Graeca*, ed. E. Diehl, Teubner, Leipzig 1949-52[3] |
| Diels-Kranz | *Die Fragmente der Vorsokratiker*, von H. Diels - W. Kranz, Weidmann, Zürich-Berlin 1964[11] |
| Drachmann | *Scholia vetera in Pindari carmina* I, rec. A. B. Drachmann, Teubner, Leipzig 1903 |
| Düring | *Die Harmonielehre des Klaudios Ptolemaios*, hrsg. von I. Düring, Göteborg 1930 |
| *FGrHist* | *Die Fragmente der griechischen Historiker*, von F. Jacoby, Brill, Leiden 1957 sgg. (ripr. fot. 1968) |
| Friedlein | *Severini Boetii de institutione arithmetica libri duo, de institutione musica libri quinque*, ed. G. Friedlein, Leipzig 1867 |
| Gaisford | *Etymologicum Magnum*, ed. T. Gaisford, Clarendon Press, Oxford 1848 (ripr. fot. Hakkert, Amsterdam 1962) |
| Gardthausen | *Ammiani Marcellini rerum gestarum libri qui supersunt*, rec. V. Gardthausen, Teubner, Leipzig 1874-75 (ripr. fot. Stuttgart 1967) |
| Gentili | *Anacreon*, ed. B. Gentili, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1958 |
| Hiller | *Theonis Smyrnaei Expositio rerum mathematicarum ad legendum Platonem utilium*, rec. E. Hiller, Teubner, Leipzig 1878 |
| Hohl | *Scriptores Historiae Augustae*, edd. E. Hohl - Ch. Samberger - W. Seyfarth, Teubner, Leipzig 1965 |

| | |
|---|---|
| Jahn | *Censorini de die natali liber*, rec. et em. O. Jahn, Berlin 1845 (ripr. fot. Olms, Hildesheim 1965) |
| Jan | *Musici scriptores Graeci. Aristoteles, Euclides, Nicomachus, Bacchius, Gaudentius, Alypius et melodiarum veterum quidquid exstat.* Rec. proemiis et indice instr. C. Janus, Teubner, Leipzig 1895 (ripr. fot. Olms, Hildesheim 1962) |
| K. | *Grammatici Latini* I-VIII, ex rec. H. Keilii, Leipzig 1855-80 (ripr. fot. Olms, Hildesheim 1961) |
| Kassel-Austin | *Poetae comici Graeci*, ediderunt R. Kassel et C. Austin. III 2: *Aristophanes, Testimonia et Fragmenta*, De Gruyter, Berolini et Novi Eboraci 1984; IV: *Aristophon-Crobylus, ibid.* 1983; V: *Damoxenus-Magnes, ibid.* 1986; VII: *Menecrates-Xenophon, ibid.* 1989 |
| Kemke | *Philodemi de musica librorum quae exstant*, ed. Io. Kemke, Teubner, Leipzig 1884 |
| Kock | *Comicorum Atticorum fragmenta* I-III, ed. Th. Kock, Leipzig 1880-88 (ripr. fot. Utrecht 1976) |
| Lasserre | *Plutarque, De la musique*. Texte, traduction, commentaire précédés d'une étude sur l'éducation musicale dans la Grèce antique par F. Lasserre, Urs Graf, Lausanne 1954 |
| LP | *Poetarum Lesbiorum fragmenta*, edd. E. Lobel et D. Page, Clarendon Press, Oxford 1955 |
| M. | J. Morelli, *Aristoxeni rythmicorum elementorum fragmenta ex bibliotheca Veneta*, Venezia 1785 |
| Marchesi | *Arnobii adversus nationes libri VII*, rec. C. Marchesi, Paravia, Torino 1934 |
| Migne | *Patrologiae cursus completus*, acc. J.-P. Migne, series latina t. IV, Paris 1891 [Ps. Cyprianus], series latina t. XXVII, Paris 1890 [Hieronymus] |
| Mynors | *Cassiodori senatoris institutiones*, ed. R. A. B. Mynors, Clarendon Press, Oxford 1937 (1963) |
| Najock | *Anonyma de musica scripta Bellermanniana*, ed. D. Najock, Teubner, Leipzig 1975 |
| P. | *Denkmähler altgriechischer Musik. Sammlung, Übertragung und Erläuterung aller Fragmente und Fälschungen*, von E. Pöhlmann, Carl, Nürnberg 1970 |
| Pighi | *Aristoxeni Rhythmica*, con trad. di G. B. Pighi, Bologna 1959 |

| | |
|---|---|
| *PMG* | *Poetae melici Graeci*, ed. D. L. Page, Clarendon Press, Oxford 1962 (1975) |
| Ribbeck | *Tragicorum Romanorum fragmenta*, rec. O. Ribbeck, Teubner, Leipzig 1897[3] |
| Sandbach | *Menandri reliquiae selectae*, rec. F. H. Sandbach, Clarendon Press, Oxford 1972 |
| *SLG* | *Supplementum lyricis Graecis*, ed. D. Page, Clarendon Press, Oxford 1974 |
| Snell-Maehler | *Bacchylidis carmina cum fragmentis*, post B. Snell ed. H. Maehler, Teubner, Leipzig 1970 |
| | *Pindari carmina cum fragmentis* I: *Epinicia*, post B. Snell ed. H. Maehler, Teubner, Leipzig 1987[8]; II: *Fragmenta, Indices*, ed. H. Maehler, *ibid.* 1989 |
| Su(i)da | *Suidae Lexicon*, ed. A. Adler, Teubner, Leipzig 1928-38 |
| Tarditi | *Archilochus*. Fragmenta edidit, veterum testimonia collegit Jo. Tarditi, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1968 |
| *TrGF* | *Tragicorum Graecorum Fragmenta* I, edd. B. Snell - R. Kannicht, Vandenhoeck-Ruprecht, Goettingen 1986[2] |
| Us.-Rad. | *Dionysii Halicarnasei quae exstant* V-VI: *Opuscula*, edd. H. Usener - L. Radermacher, Teubner, Stutgardiae 1899-1929 (ripr. fot. 1965) |
| Wehrli | *Die Schule des Aristoteles*, Texte und Kommentar hrsg. von F. Wehrli. II: *Aristoxenos*, Schwabe, Basel-Stuttgart 1967[2] |
| West | *Iambi et elegi Graeci ante Alexandrum cantati* I-II, ed. M. L. West, Clarendon Press, Oxford 1971-72 |
| Westphal | R. Westphal, *Melik und Rhytmik des classischen Altertums* I-II, Teubner, Leipzig 1883-93 (ripr. fot. Olms, Hildesheim 1965) |
| Willis | *Macrobii Saturnalia*, apparatu critico instruxit, *In Somnium Scipionis commentarios*, selecta varietate lectionis ornavit I. Willis, Teubner, Leipzig 1970[2] |
| Winnington-Ingram | *Aristidis Quintiliani de musica libri tres*, ed. R. P. Winnington-Ingram, Teubner, Leipzig 1963 |

N.B.: I vocaboli greci seguono, nella translitterazione, il principio di riportare l'accento solo qualora siano sdruccioli o ossitoni.

# I • Discorso preliminare

## 1 • I testi musicali e i trattati teorici

Chi si propone di scrivere la storia della musica antica, greca e romana, sa di dover affrontare problemi ben diversi da quelli che si presentano agli studiosi della musica di altre epoche: deve infatti individuare le linee di evoluzione e i momenti più significativi di una cultura musicale senza conoscere nulla o quasi nulla delle composizioni che furono prodotte ed eseguite in quel periodo. In effetti non possediamo neppure una nota di tutto ciò che è stato composto prima del III secolo a.C. e i pochissimi testi musicali di età ellenistica e romana che ci sono pervenuti non forniscono indicazioni precise ed esaurienti per la loro esiguità e il deplorevole stato di conservazione.

Fino alla metà del secolo XIX si conoscevano solo gli inni attribuiti dalla tradizione a Mesomede, musico greco dell'età di Adriano (II secolo), pubblicati da V. Galilei nel 1581, e i sei brani strumentali inseriti come esempi in una serie di scritti teorici anonimi di età tarda (*Anonyma de musica scripta Bellermanniana*) raccolti nel 1841 dal Bellermann. Altri componimenti, che si facevano risalire all'antichità, furono riconosciuti come opere di studiosi della notazione greca vissuti in età bizantina o rinascimentale: il più noto è il frammento della prima *Pitica* di Pindaro (vv. 1-8) che il padre Atanasio Kircher pubblicò nel 1650 nella sua *Musurgia universalis*, asserendo di averlo scoperto in un manoscritto della biblioteca del convento di S. Salvatore a Messina, un manoscritto che però nessuno poté mai vedere dopo la pubblicazione della *Musurgia* perché proprio in quegli anni la biblioteca fu distrutta da un incendio.

Dal 1850 in poi il nostro patrimonio di testi musicali si è relativamente arricchito per la scoperta di tre iscrizioni – i due *Inni Delfici*, il primo anonimo del 138 a.C. e il secondo, di Limenio, del 128 a.C., e l'*Epitafio di Sicilo*, del I secolo – e di una quindicina di brevi frammenti papiracei: il più antico, il *Pap. Leid.* inv. 510, che contiene alcuni versi dell'*Ifigenia in Aulide* di Euripide, è del III secolo a.C.

Queste composizioni, prese assieme, non arrivano all'estensione di una Sonata di Bach per violino solo; per di più sono quasi tutte molto frammentarie e la loro interpretazione e trascrizione è spesso problematica.

Scarse sono anche le indicazioni culturali che possiamo ricavare dalle opere dei teorici greci e romani, in quanto essi considerarono il fenomeno musicale quasi esclusivamente dal punto di vista dell'indagine acustica e matematica. Queste opere, che pure costituiscono un *corpus* abbastanza considerevole per il numero e la consistenza dei trattati, appartengono però anch'esse al periodo ellenistico e romano: le più antiche, il XIX libro dei *Problemi* pseudo aristotelici e gli *Harmonica* di Aristosseno, discepolo di Aristotele, sono del III secolo a.C.

I teorici greci e romani si occuparono soprattutto della dottrina degli intervalli, calcolandone l'ampiezza in base a rapporti numerici e analizzando i vari modi in cui gli intervalli stessi possono disporsi all'interno dei tetracordi (schemi musicali elementari, formati dalla successione di quattro note, che per la musica greca hanno la stessa funzione delle scale di ottava per la nostra musica) e dei sistemi (strutture più ampie, formate da due o più tetracordi). In alcune di queste opere, nel *De musica* di Aristide Quintiliano (II secolo), nell'*Isagoge* di Bacchio Geronte e nell'*Isagoge* di Alipio (V secolo) sono impiegati anche i segni della scrittura musicale in uso presso i Greci: ma non vi troviamo mai né un riferimento ad una composizione musicale qualsiasi né una indicazione circostanziata sulla tecnica compositiva ed esecutiva.

È evidente che gli autori di questi trattati non avevano alcun interesse per la musica che veniva eseguita, ma si preoccupavano solo di definire i supporti teorici di una musica al di fuori del tempo. Dell'atteggiamento dei teorici si possono individuare motivazioni nell'àmbito della storia del pensiero antico: in ogni modo le loro opere non offrono apprezzabili contributi di informazione per una storia della cultura musicale greca e romana.

## 2 • La musica nella società antica

Ma se l'esiguità dei testi musicali e delle testimonianze dirette sugli aspetti tecnici delle composizioni non permette un discorso

approfondito sulle forme musicali degli antichi, al contrario l'ampiezza della documentazione, reperibile in tutta la tradizione letteraria, filosofica ed artistica, pertinente all'incidenza del fenomeno musicale nella cultura antica, consente un'analisi più vasta ed articolata del suo carattere e dei suoi aspetti sociologici.

Il termine greco dal quale è derivato il nome stesso di "musica", *mousiké* (sc. *techne*, "l'arte delle Muse"), definiva, ancora nel v secolo a.C., non solo l'arte dei suoni, ma anche la poesia e la danza, cioè i mezzi di trasmissione di una cultura che fino al iv secolo a.C. fu essenzialmente orale, una cultura che si manifestava e si diffondeva attraverso pubbliche esecuzioni nelle quali non solo la parola, ma anche la melodia e il gesto avevano una loro funzione determinante. Il compositore dei canti per le occasioni di festa, il poeta che cantava nei conviti, l'autore di opere drammatiche erano i portatori di un messaggio proposto al pubblico in una forma allettante e quindi persuasiva proprio attraverso gli strumenti tecnici della poesia, quali le risorse del linguaggio figurato e traslato e l'armonia dei metri e delle melodie che ne favorivano l'ascolto e la memorizzazione: non è casuale che nel v e nel iv secolo a.C. *mousikòs anér* designasse l'uomo cólto, in grado di recepire il messaggio poetico nella sua completezza.

L'unità di poesia, melodia e azione gestuale che si manifestò nella cultura arcaica e classica condizionò l'espressione ritmico-melodica alle esigenze del testo verbale. Ma la compresenza dell'elemento musicale ed orchestico accanto all'elemento testuale in quasi tutte le forme della comunicazione è anche la prova della diffusione generalizzata di una specifica cultura musicale nel popolo greco fin dai tempi più remoti.

L'arte figurativa testimonia una intensa attività musicale già nel secondo millennio a.C.: suonatori di strumenti a corda e a fiato sono raffigurati in statuette del xix-xviii secolo a.C. ritrovate a Keros e a Thera, e rappresentazioni di citaristi e di auleti compaiono anche in affreschi cretesi. In una scena processionale di un sarcofago del xvi secolo a.C. che è ora nel museo di Heraklion, la teoria delle donne che recano le offerte è accompagnata dal suono di una lira a sette corde, e scene di danza con accompagnamento strumentale sono frequenti nelle pitture vascolari fin dall'viii secolo a.C.

Ma per una valutazione del ruolo che la musica rivestì nell'àm-

bito della società greca già in età micenea ancor più significative sono le testimonianze letterarie. Nell'*Iliade* i rappresentanti degli Achei sono inviati al santuario di Apollo a Crisa, sulla costa dell'Asia Minore, presso l'odierna Edremit, per far cessare la pestilenza che aveva colpito il loro esercito sotto le mura di Troia: dopo aver restituito la figlia al sacerdote Crise e dopo aver compiuto il sacrificio espiatorio, placano l'ira del dio intonando in coro il peana (*Il.* I, vv. 472 sgg.). Anche Achille canta accompagnandosi con la *phorminx*, lo strumento a corda degli aedi, per alleviare la pena del suo animo (*Il.* IX, vv. 185 sgg.). Nelle scene di vita agreste e cittadina raffigurate da Efesto sullo scudo di Achille, suonatori e cantori accompagnano le cerimonie nuziali, il lavoro dei campi, le danze dei giovani (*Il.* XVIII, vv. 490 sgg.). Nell'*Odissea* hanno un notevole rilievo le figure dei citarodi Femio di Itaca e Demodoco di Corcira: sono veri e propri artigiani del canto, la cui opera è indispensabile perché i banchetti siano degni della nobiltà dei convitati o per accompagnare le danze atletiche durante la festa popolare dei Feaci. Essi hanno un repertorio di canti ampio e collaudato, che i loro abituali ascoltatori conoscono ed apprezzano (*Od.* I, vv. 377 sgg.; VIII, vv. 487 sgg.): sono onorati come depositari del sacro dono delle Muse, l'ispirazione, e come artefici capaci di esporre con proprietà ed efficacia gli argomenti che le dee stesse suggeriscono.

Se numerosi e interessanti sono gli accenni all'attività musicale già nei poemi omerici, ben più intensa e articolata si rivela, dalle testimonianze letterarie, la vita musicale nelle epoche successive: tutti i testi lirici greci, arcaici e classici, furono composti per essere cantati in pubblico con l'accompagnamento strumentale, e nelle rappresentazioni drammatiche il canto corale e solistico ebbe nel periodo classico un'importanza almeno pari a quella del dialogo e dell'azione scenica. La musica fu presente in tutti i momenti della vita associata del popolo greco, nelle cerimonie religiose, nelle gare agonali, nei simposi, nelle feste solenni, perfino nelle contese politiche, come testimoniano i canti di Alceo e di Timocreonte di Rodi.

Dai racconti mitologici – Orfeo che con il canto ammansisce le fiere e convince gli dèi dell'Ade a restituire alla luce la sua Euridice, Anfione e Zeto che innalzano le mura di Tebe muovendo i sassi col suono della cetra, per citare solo due esempi – e dalle

testimonianze letterarie, a partire dallo stesso Omero, possiamo renderci conto della funzione primaria che il canto e il suono degli strumenti ebbero anche nei rituali di carattere iniziatico, purificatorio, apotropaico, medico, eccetera. Del potere psicagogico che i Greci attribuivano alla musica parleremo a proposito delle teorie pitagoriche e dell'*ethos* delle *harmoniai* nella dottrina di Damone; sulla funzione del canto e degli strumenti musicali nelle pratiche magiche dell'antichità fornisce ampia documentazione la ricerca etnomusicologica. I risultati delle indagini sulla musica dei "primitivi" rivelano in proposito coincidenze e affinità con le manifestazioni musicali della grecità arcaica e in molti casi possono apportare contributi suggestivi per la comprensione e l'interpretazione del loro significato.

Le considerazioni di ordine generale sull'importanza della musica nella vita sociale e culturale dei Greci serbano tutto il loro valore anche se vengono riferite alla civiltà romana che nel periodo delle origini, per quanto riguarda i fenomeni musicali, presenta caratteri di sostanziale analogia con la grecità arcaica: anche a Roma, in un àmbito di cultura orale, tutte le forme poetiche di cui ci è giunta notizia (poesia sacrale, canti conviviali, testi drammatici, canti trionfali, lamentazioni funebri) erano destinate all'esecuzione cantata con accompagnamento strumentale. Non va poi dimenticato che Roma e il Lazio, fin dall'età micenea, come hanno mostrato recenti scoperte archeologiche, intrattennero sempre frequenti rapporti con il mondo greco: rapporti diretti, attraverso gli scambi commerciali e i collegamenti con l'Italia meridionale; rapporti indiretti, attraverso la mediazione degli Etruschi. Il vincolo sempre più stretto tra la civiltà romana e la greca fece sì che a partire dal III secolo a.C. non si potessero più individuare sostanziali differenze tra le forme di espressione musicale delle due aree culturali.

## 3 • Composizione, diffusione e trasmissione dei testi musicali

A questo punto non possiamo fare a meno di domandarci per quali motivi non ci sia rimasto nulla di un patrimonio musicale così vasto, mentre ci sono state conservate in buon numero le opere letterarie greche e latine che costituivano il supporto testuale del canto. Per rispondere a questa domanda, dobbiamo affrontare il

problema della trasmissione dei testi musicali, un problema che implica necessariamente una indagine sulla tecnica di composizione e sulle modalità della loro diffusione.

Per lo stretto rapporto che, come si è visto, collegava poesia, musica e danza, i risultati degli studi più recenti sulla composizione e soprattutto sulla diffusione dei testi letterari ci forniscono indicazioni che possono valere anche per la loro componente ritmico-musicale. Va innanzitutto rilevato che ogni *performance* era strettamente vincolata all'*hic et nunc*: l'occasione del canto ne condizionava l'esecuzione a livello testuale, ritmico, melodico. Ogni composizione poteva essere successivamente ripetuta in diverse riprese, come accadeva soprattutto per i canti che si intonavano nei simposi, ma i suoi elementi – parola, ritmo, musica – erano ogni volta adeguati alle esigenze del momento, anche se serbavano sempre una conformità di stile, di struttura metrica, di andamento melodico che garantiva la continuità del carattere anche nelle variazioni e improvvisazioni.

La diffusione e la trasmissione dei testi avvenivano attraverso l'ascolto e la memorizzazione: anche quando i poeti non improvvisarono più ma scrissero le loro opere, esse continuarono ad essere conosciute dal pubblico soprattutto attraverso la *performance* orale.

Per quanto riguarda in particolare la musica, sappiamo che essa si mantenne fedele a moduli tradizionali di composizione fino alla fine del v secolo a. C.: questa fedeltà dovette necessariamente significare la ripetizione continua di schemi strutturali e melodici che costituivano gli elementi caratterizzanti dei particolari generi di canto. Platone (*Leg.* III, 700a sgg.) ricorda che in passato i diversi generi musicali erano ben distinti e ciascuno aveva un suo carattere specifico: la preghiera agli dèi, l'inno, non si confondeva con il lamento funebre, con il peana, con il ditirambo, con il *nomos*; non era lecito al compositore attribuire a queste forme di canto una destinazione diversa da quella stabilita dalla tradizione. Per Platone, trasgredire questa norma comportava anche la dissoluzione dell'ordine politico e sociale:

> I dirigenti dello Stato devono insistere su questo principio se vogliono evitare che lo si distrugga a loro insaputa e salvaguardarlo in ogni circostanza: non introdurre novità nella ginnastica e nella musica violando la norma; anzi, vegliare attentissimamente, per paura che, quando uno dice che

gli uomini più apprezzano quel canto
che novissimo risuoni ai cantori,

ci sia chi creda che il poeta intenda parlare non di nuove canzoni, ma di un nuovo modo di cantare, e che lo lodi. Invece una cosa simile non bisogna né lodarla né accettarla. Ci si deve guardare da modifiche che comportino l'adozione di una nuova specie di musica, perché si rischia di compromettere tutto l'insieme. Non si introducono mai cambiamenti nei modi della musica senza che se ne introducano nelle più importanti leggi dello Stato: così afferma Damone e ne sono convinto anch'io. (Plat. *Resp.* IV, 424 b-c; trad. di F. Sartori).

La composizione musicale in Grecia mantenne fino al IV secolo a.C. questi caratteri di improvvisazione-variazione secondo le esigenze del momento e nel contempo di ripetitività nell'ossequio alla tradizione: dunque il compositore adeguava il canto all'occasione senza modificare gli elementi caratterizzanti del genere che non dovevano in alcun modo essere alterati.

Sulla base di queste considerazioni, vari indizi inducono a ritenere che fino al IV secolo a.C. non fu avvertita l'esigenza di scrivere la musica: il carattere sostanzialmente ripetitivo della melodia che, pur nelle possibili variazioni, si adeguava a figure melodiche tradizionali, e l'insegnamento "aurale" del canto e della pratica strumentale, attestato da raffigurazioni vascolari come quella del maestro e dell'allievo nello *skyphos* di Pistoxenos (cfr. M. Wegner, *Das Musikleben der Griechen*, tav. 16a) e dalle indicazioni che in proposito ci fornisce Platone (*Leg.* VII, 812d).

Un altro argomento *ex silentio* può confermare l'ipotesi che la musica greca in età arcaica e classica non fu mai scritta: la tradizione manoscritta dei poeti greci, che risale in gran parte alle edizioni dei grammatici alessandrini, non ci ha conservato alcun testo con notazione musicale. Se in epoca ellenistica gli editori avessero avuta la possibilità di trascrivere accanto ai testi letterari anche le relative linee melodiche, non avrebbero certo trascurato questo elemento essenziale della poesia.

Del resto, la prima testimonianza, per altro molto generica, sull'uso di una forma di notazione appare soltanto in Aristosseno (*Harm.* I, 7, p. 12, 15 Da Rios) che sviluppò le sue teorie tra la fine del IV e il principio del III secolo a.C.: i suoi accenni non si riferiscono ad un uso corrente della scrittura musicale nella pratica dei compositori, ma piuttosto alla sua utilizzazione da parte

dei teorici. Anche le rappresentazioni vascolari che secondo alcuni studiosi proverebbero l'esistenza di testi con note musicali fin dalla metà del v secolo non danno in realtà alcuna indicazione sicura: in alcuni vasi (ad esempio, un cratere a volute, München 3278F; una *kylix*, Cambridge G 73; una *hydria*, London E 171: cfr. M. Wegner, *Das Musikleben* cit., tavv. 22; 31b; 13; altri esempi citati in E. Pöhlmann, *Griechische Musikfragmente*, pp. 83-84) troviamo raffigurazioni di musici che cantano o suonano davanti a rotoli di papiro, ma non si può certo affermare che sui rotoli fossero scritte note musicali; nel caso del cratere di Berlino (Berlin 2549F), nel quale il pittore ha tracciato segni di lettere dell'alfabeto su un *volumen* tenuto aperto da un giovane, la disposizione in ordine sparso dei segni ha fatto pensare che possa trattarsi di note musicali, come appunto ritiene E. Pöhlmann.

Nel secolo scorso gli studiosi della musica greca presupponevano che la notazione musicale fosse già in uso fin dal vii-vi secolo a.C.: il Westphal aveva infatti formulato l'ipotesi, accolta poi da tutti, che i segni delle note che non corrispondono alle lettere dell'alfabeto attico fossero stati presi da un alfabeto argivo arcaico del vii secolo a.C. In realtà, come è stato di recente dimostrato da A. Bataille e J. Chailley, la successione dei segni musicali come la conosciamo da Aristide Quintiliano, Bacchio e Alipio, non può essere precedente al iv secolo a.C.: i segni stessi sarebbero stati ricavati dai caratteri dell'alfabeto attico attraverso modificazioni della forma e della disposizione delle lettere.

Esistono perciò motivi validi per affermare che la musica greca non fu mai scritta prima del iv secolo a.C. e che anche in séguito la scrittura musicale servì solo ai musici professionisti per annotazioni sui copioni a loro esclusivo uso. I testi letterari greci non furono mai pubblicati con lo spartito musicale neppure dopo il iv secolo, quando la diffusione e la trasmissione delle opere poetiche furono affidate, oltre che all'esecuzione orale, anche alla scrittura. I pochi esempi di testi con note musicali che ci sono pervenuti sono verosimilmente copioni annotati dagli stessi cantanti o strumentisti o maestri, destinati all'àmbito ristretto di un coro o di una compagnia teatrale o di una scuola. È significativo che i papiri, nei quali sono riportati testi letterari con notazione musicale, si riferiscano quasi tutti ad opere teatrali: fanno eccezione solo due frammenti di epoca piuttosto tarda, il *Pap. Berol.* 6870, del ii-iii secolo

(un peana), e il *Pap. Oxy.* 1786, del III-IV secolo (un inno cristiano). Il *Pap. Leid.* inv. 510 (III secolo a. C.) contiene un'antologia di passi della *Ifigenia in Aulide* di Euripide e il *Pap. Osl.* 1413 (I-II secolo) due frammenti di una tragedia sconosciuta: si tratta quindi di selezioni di scene drammatiche, di testi antologici ad uso dei *tragodói*, attori virtuosi dell'età ellenistica e romana (cfr. B. Gentili, *Lo spettacolo nel mondo antico*, pp. 9, 19 sgg.). Le tre iscrizioni con note musicali – i due *Inni* delfici e l'*Epitafio di Sicilo* – sono testimonianze, le prime due, dell'orgoglio di un compositore e di un coro ateniesi che si esibirono con successo a Delfi, e, la terza, della melomania di un musico che volle far incidere una breve composizione sul cippo della propria tomba.

Non dobbiamo meravigliarci se così poco ci è rimasto della musica antica: le composizioni, affidate solo alla memoria degli ascoltatori e rielaborate nel corso delle varie esecuzioni, andarono perdute quando, mutato ormai il gusto del pubblico, non si sentì più la necessità di riprenderle. Polibio (*Hist.* IV, 20-21) ricorda che nel II secolo a. C. le melodie di Timoteo erano ancora eseguite solo in alcun paesi molto appartati dell'Arcadia, in area quindi periferica rispetto ai centri più vivi della cultura dell'epoca: eppure, soltanto due secoli prima, proprio le innovazioni di Timoteo avevano praticamente messo in crisi tutta la cultura musicale tradizionale. Se nel II secolo la "musica nuova" dei ditirambografi era quasi dimenticata ad Atene, non dobbiamo stupirci del fatto che fosse sparito il ricordo delle composizioni musicali del periodo arcaico e classico.

# II • La musica greca

Prima di affrontare il problema dell'origine delle forme musicali del mondo classico è necessario fare una premessa, valida non solo per il periodo arcaico, ma anche per le epoche successive: i Greci e i Romani ignorarono del tutto l'armonia, nell'accezione moderna del termine, e la polifonia; la loro musica si espresse esclusivamente attraverso la pura melodia. L'accompagnamento seguiva fedelmente lo sviluppo della linea del canto, o all'unisono o ad intervallo di ottava; soltanto dopo il IV secolo a.C. si ha notizia di canti accompagnati ad intervallo di quarta e di quinta.

Una musica semplice e lineare, che almeno fino agli ultimi decenni del V secolo a.C. ebbe soprattutto la funzione di connotare il testo poetico in rapporto al genere, alla destinazione e all'occasione della *performance*: Pindaro, quando all'inizio della *Olimpica* II invoca gli inni «signori della cetra», vuol significare la soggezione della musica alla poesia. Anche il ritmo di esecuzione musicale fu condizionato dalla forma metrica del verso. È opportuno ricordare che la metrica greca e latina era fondata sulla quantità delle sillabe e non sulla disposizione degli accenti tonici, come la metrica delle lingue romanze; la struttura del verso era determinata dalla successione di sillabe lunghe e brevi secondo un ordine prestabilito: una successione che comportava l'alternarsi di tempi forti e tempi deboli, che costituiva il ritmo versale. Il rapporto doppio tra la durata della sillaba lunga e della sillaba breve fu osservato scrupolosamente nella esecuzione del canto fino alla riforma musicale di Timoteo (V-IV secolo a.C.): in séguito i compositori trattarono con molta libertà i valori cronici degli elementi metrici, prolungando talora fino a cinque tempi la durata della sillaba lunga. Un testo di teoria ritmica conservatoci da un papiro del III secolo (*Pap. Oxy.* 9 + 2687) informa sui modi di dizione degli esecutori ellenistici, che condizionavano i tempi della figura metrica alle esigenze del ritmo musicale.

Testimonianze attendibili sulle origini della musica greca sono

conservate dall'autore del dialogo *Sulla musica* attribuito a Plutarco: una fonte particolarmente preziosa perché attinge alle opere di studiosi pitagorici, accademici e peripatetici, quali Glauco di Reggio, Eraclide Pontico, Aristosseno, ben informati sulla cultura musicale della Grecia arcaica. Uno dei personaggi del dialogo, Lisia, ricorda nei primi capitoli i nomi di coloro ai quali era attribuita l'istituzione dei diversi generi poetico-musicali. Amfione, figlio di Zeus, iniziatore della citarodia (il canto accompagnato dalla cetra), Lino dei *threnoi* (canti funebri), Anthe degli *hymnoi*. Tra i citarodi, Piero compose carmi in onore delle Muse; Filammone a Delfi istruì per primo un coro per celebrare Latona, Apollo e Artemide; Tamiri cantò la Titanomachia, Demodoco la distruzione di Ilio (cfr. *Od.* VIII, vv. 487 sgg.) e le nozze di Afrodite ed Efesto (cfr. *Od.* VIII, vv. 266 sgg.), Femio il ritorno degli eroi dalla guerra troiana (cfr. *Od.* I, vv. 325 sgg.). Una menzione particolare è riservata dallo Ps. Plutarco ad Orfeo, il cantore trace, ricordato soprattutto per l'originalità delle sue composizioni («... non sembra che Orfeo abbia mai imitato nessuno»: Ps. Plut., *De mus.* 5).

Accanto ai citarodi, gli auleti – i suonatori di *aulós*, strumento a fiato ad ancia diffuso in varie forme in tutto l'Oriente mediterraneo – e gli aulodi, compositori di canti accompagnati dall'*aulós*. Tra i primi, Olimpo, Hyagnis, Marsia, Olimpo il giovane, tutti originari della Frigia: un elemento quest'ultimo che attesta l'esistenza fin dai tempi più antichi di stretti rapporti musicali tra la Grecia e l'Asia Minore. Tra i secondi, Ardalo di Trezene, Clona e Polimnesto, autori di elegie e canti lirici.

Alcuni di questi compositori sarebbero vissuti ed avrebbero operato in epoche precedenti alla formazione dei poemi epici o sarebbero stati contemporanei di Omero: secondo lo Ps. Plutarco (*De mus.* 3) furono autori di canti solistici e corali verisimilmente in metro lirico. Da una osservazione che l'autore riprende da Eraclide Pontico, si può evincere che le loro composizioni poetiche potevano già essere ordinate secondo lo schema triadico caratteristico della lirica corale da Stesicoro in poi (la strofe era seguita da un'antistrofe, che ne ripeteva esattamente la configurazione metrica, e da un epodo che concludeva la triade, fungendo da anello di congiunzione con la triade successiva):

> [Eraclide dice] che il testo poetico delle composizioni degli autori che abbiamo elencato in precedenza [Tamiri, Demodoco, Femio] non era costi-

tuito da ritmi liberi e privi di misura regolare, ma aveva strutture identiche a quelli dei testi di Stesicoro e degli antichi poeti lirici che componevano versi dell'epos rivestiti di melodie. (Ps. Plut., *De mus.* 3).

Questo luogo dello Ps. Plutarco conferma l'ipotesi molto plausibile (cfr. B. Gentili-P. Giannini, *Preistoria e formazione dell'esametro*, «Quaderni Urbinati», n. 26, 1977, pp. 7-51) che tra la poesia cantata preomerica e i carmi dei poeti lirici del periodo arcaico e classico non ci fu soluzione di continuità: dobbiamo anzi supporre che proprio da questa poesia cantata di argomento epico, che fiorì in Grecia a partire dall'ultimo periodo dell'età micenea, abbia avuto origine da una parte, attraverso un processo di normalizzazione metrica, la poesia in esametri dei rapsodi, recitata e non cantata – la grande epica dell'*Iliade* e dell'*Odissea* di Omero, la poesia teologica e didascalica della *Teogonia* e delle *Opere* di Esiodo, per citare gli esempi più significativi – e dall'altra parte tutta la vasta produzione lirica delle età successive.

Il fiorire di una intensa attività poetica e musicale dopo la fine dell'età micenea è connesso con la trasformazione profonda che proprio in questo periodo si produsse nella società greca: diversi i modi e i ritmi di evoluzione, ma sostanzialmente univoco il carattere. Tra città e campagna si stabilisce un rapporto che non è più di contrapposizione come in passato, quando il re dalla sua rocca fortificata teneva soggetta la terra circostante, ma di integrazione: nasce la *polis*, la città stato, i cui confini coincidono con i limiti della regione, un modello di organizzazione territoriale senza precedenti nel mondo antico.

Questa nuova dimensione politica offre ai cittadini motivi sempre più frequenti di partecipazione alle diverse forme di vita sociale: le feste religiose, le cerimonie dei tiasi, associazioni degli iniziati al culto di particolari divinità, e i banchetti delle eterìe, ai quali partecipano gli appartenenti alla stessa fazione politica.

Durante le feste pubbliche sono eseguite di solito le composizioni corali, che assumono forme particolari secondo la destinazione del canto: ai generi più antichi, il *paián* in onore di Apollo, il *linos*, l'*hyménaios*, canto di nozze, e il *threnos*, canto funebre, dei quali troviamo menzione già in Omero, altre se ne aggiungono, come l'*hymnos*, il canto in onore degli dèi e degli uomini, il *prosódion*, melodia processionale, il *parthénion*, eseguito da un coro di ragazze, il *dithýrambos* dionisiaco.

I canti solistici sono invece generalmente destinati ad un pubblico meno numeroso, come quello dei tìasi e soprattutto dei simposi che concludevano i banchetti quando i convitati, dopo le rituali libagioni agli dèi, si abbandonavano al piacere del vino e dell'amore. Ma il simposio era anche la sede degli scambi di idee, dei dibattiti politici, della definizione di programmi di azione: la musica e il canto non contribuivano soltanto a rendere più gioioso questo momento della vita sociale, ma assumevano spesso la funzione di strumenti di propaganda politica e culturale, come si arguisce, ad esempio, dai carmi di Alceo e da molte elegie arcaiche.

## 5 • I "NOMOI". LA MUSICA A SPARTA

Il panorama musicale delle origini fu molto vario: ogni regione ebbe un suo repertorio di melodie per le diverse occasioni, tramandato oralmente di generazione in generazione. Solo in séguito le melodie più significative e più apprezzate furono portate fuori dai luoghi di origine per opera di musici che «diedero loro un nome» (Ps. Plut., *De mus.* 3), così che ciascuna fosse riconoscibile nella sua individualità da parte di tutti i Greci, dei quali divennero patrimonio comune. Queste linee melodiche furono denominate *nomoi*, con lo stesso termine che significava "le leggi"; lo Ps. Plutarco indica con molta chiarezza i motivi di questo accostamento a livello semantico tra la sfera del diritto e quella del canto:

> ... non era possibile nei tempi antichi comporre pezzi citarodici come quelli di oggi né cambiare *harmonia* né ritmo, ma per ciascuno dei *nomoi* mantenevano le caratteristiche che gli erano proprie. Per questo essi erano così denominati: erano chiamati *nomoi* ["leggi"] poiché non era lecito uscire dai limiti di intonazione e di carattere stabiliti per ciascuno di essi. (*De mus.* 6).

Si trattava di strutture melodiche definite, ciascuna delle quali doveva servire per una particolare occasione rituale: ogni *nomos* ricordava nel titolo il luogo di origine, come ad esempio i *nomoi* Beotico ed Eolico, o le caratteristiche formali, come i *nomoi* Orthio, Trocaico e Acuto (nei quali la denominazione fa riferimento alla forma ritmica o all'estensione tonale) o la destinazione sacrale, come il *nomos* Pitico, il *nomos* di Zeus, di Atena, di Apollo.

La normalizzazione e la definizione dei caratteri dei *nomoi* possono essere considerate il primo intervento personale di un compositore sul materiale melodico tradizionale: lo Ps. Plutarco ne attribuisce il merito in primo luogo a Terpandro (VIII-VII secolo a.C.), un musico di Amfissa nell'isola di Lesbo che, trasferitosi a Sparta, vi istituì una scuola musicale e vi si affermò come vincitore nelle Carnee, gare musicali in onore di Apollo che si tennero per la prima volta al tempo della 26ª Olimpiade (676-73 a.C.). Secondo altre fonti Terpandro avrebbe anche apportato perfezionamenti alla *lyra* attraverso l'aumento del numero delle corde da quattro a sette: ma noi sappiamo che l'eptacordo era già in uso da molti secoli, e questa notizia può costituire soltanto un indice significativo della fama di cui godè Terpandro come citarodo. Analoghi interventi di normalizzazione furono compiuti nello stesso periodo da altri musici: da Clona per i *nomoi* aulodici e da Olimpo il giovane per i *nomoi* auletici.

Il termine *nomos* che originariamente, come si è visto, significava "aria, melodia tradizionale" – ancora Alcmane, qualche decennio dopo Terpandro, in un frammento (*PMG* fr. 40) citato da Ateneo, dice di conoscere i *nomoi* di tutti gli uccelli – fu usato in séguito per indicare un particolare canto citarodico solistico, un genere musicale ben definito che sarà ripreso tra il V e il IV secolo a.C. da Timoteo; Polluce (*Onom.* IV, 66) fornisce indicazioni sulla sua struttura, attribuendone la definizione allo stesso Terpandro: esso consisteva di sette parti, denominate *archá* (canto iniziale), *metarchá* (in responsione ritmica con l'*archá*), *katatropá* (transizione), *metakatatropá* (in responsione ritmica con la *katatropá*), *omphalós* ("ombelico", la parte centrale), *sphragís* ("sigillo", nel quale l'autore parla di se stesso), *epílogos* (la conclusione). Questo schema è stato riferito da alcuni commentatori a tutti i *nomoi* indistintamente e non, come si è detto, a un tipo particolare di *nomos* citarodico e solistico. Ma lo stesso Polluce (*Onom.* IV, 84) attribuisce una diversa struttura al *nomos* Pitico, auletico, nel quale era descritta in cinque sezioni la lotta di Apollo con il serpente, e lo Ps. Plutarco (*De mus.* 8) dà notizia di un *nomos Trimerés*, aulodico e corale, composto da Sacada di Argo (VII-VI secolo a.C.), formato di tre sole parti molto diverse fra loro nell'impostazione melodica.

Una seconda scuola musicale fu fondata a Sparta, qualche decennio dopo quella di Terpandro, da Taleta di Gortina; ad essa appar-

tennero anche Xenodamo di Citera, Xenocrito di Locri, Polimnesto di Colofone e Sacada di Argo, ai quali lo Ps. Plutarco attribuisce anche l'istituzione di feste musicali come le *Gymnopaidiai* a Sparta, le *Apodeixeis* in Arcadia, le *Endymátia* ad Argo. Questi musici si dedicarono soprattutto alla composizione di canti corali, restando fedeli alle linee melodiche tradizionali ma introducendo nelle loro opere alcune innovazioni ritmiche come l'uso del peone e del cretico, misure di cinque tempi del genere ritmico *hemiólion* che Taleta avrebbe mutuato da Olimpo.

Sparta, nel VII secolo, fu dunque il centro musicale più importante di tutta la Grecia: la musica e la ginnastica costituivano i fondamenti dell'istruzione dei ragazzi e delle ragazze, che dopo i sette anni erano educati in comune a cura dello Stato; al canto corale era attribuita nella società spartana una funzione paideutica in senso comunitario anche per gli adulti, poiché contribuiva a mantenere vivi i valori essenziali della morale pubblica, l'amor di patria e il rispetto della legge.

In questo àmbito culturale, notevoli furono i contributi che musici di tutta la Grecia recarono alla formazione del repertorio dei canti spartani: oltre agli autori già citati, ricordiamo Ardalo di Trezene, Clona di Tegea, Pitocrito di Argo e Pericleto di Lesbo.

Anche Alcmane, forse originario della Lidia, visse e operò a Sparta nella seconda metà del VII secolo a. C.; egli compose parteni, destinati alle comunità di ragazze che attraverso cerimonie rituali di passaggio dall'adolescenza all'età adulta venivano iniziate alla vita matrimoniale (cfr. B. Gentili, *Il "Partenio" di Alcmane e l'amore omoerotico femminile nei tìasi spartani*, «Quaderni Urbinati», n. 22, 1976, pp. 59-67; C. Calame, *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque* II, pp. 39 sgg.). Lo Ps. Plutarco ricorda che Alcmane aveva citato nei suoi versi il nome di Polimnesto, alludendo così ad una derivazione delle sue melodie dai *nomoi* dell'antico aulodo, ma in un frammento (*PMG* fr. 39) Alcmane stesso afferma «di avere trovato i versi e le melodie, avendo composto, mutata in linguaggio, la voce delle pernici» (cfr. B. Gentili, *I frr. 39 e 40 P. di Alcmane e la poetica della mimesi nella cultura greca arcaica*, in *Studi in onore di V. De Falco*, Napoli 1971, pp. 57-67) e, in un altro (*PMG* fr. 40), di conoscere i canti di tutti gli uccelli: sono testimonianze di innovazioni nel *melos* tradizionale, delle quali il poeta rivendica la paternità, consapevole di aver apportato un

contributo originale alla rielaborazione dei *nomoi*, avendo sostituito l'imitazione delle voci della natura all'imitazione dei modelli precedenti. Anche altrove (*PMG* fr. 14) Alcmane insiste sulla novità del suo canto, e Imerio (*Or.* XXXIX, 12) ricorda che egli aveva eseguito sulla lira dorica le arie lidie, aveva fatto cioè conoscere agli Spartani le melodie asiatiche. Ateneo (XIV, 636f sgg.) cita i versi di un suo carme (*PMG* fr. 101) in cui è nominata la *màgadis*, uno strumento di origine lidia a venti corde che erano disposte in modo che risuonassero a due a due ad intervallo di ottava; lo stesso Ateneo (XIV, 624b) riporta i nomi di famosi auleti frigi che erano ricordati nei versi di Alcmane. Strabone (XII, 8, 21), parlando dei Frigi, cita un altro verso di Alcmane («eseguì sull'*aulós* il *melos* frigio *kerbésion*», *PMG* fr. 126) che conferma lo stretto rapporto esistente tra la sua poesia e l'ambiente musicale asiatico.

## 6 • LE SCUOLE MUSICALI DEL VII-VI SECOLO A.C.

Taleta di Gortina (cfr. Ps. Plut., *De mus.* 10) fece conoscere a Sparta le innovazioni di Archiloco di Paro, di poco più anziano di lui: Archiloco aveva usato nelle sue composizioni ritmi giambici (⏑ – ⏑ –, ritmi del genere doppio per il rapporto 1:2 tra la durata del tempo debole e del tempo forte) e trocaici (– ⏑ – ⏑, ritmi anch'essi del genere doppio nei quali però il tempo forte precede il tempo debole), i versi asinarteti, formati dalla giustapposizione di due elementi ritmici autonomi (*cola*), e la struttura epodica, costituita dalla successione di un verso più lungo e di uno più breve. Egli avrebbe anche introdotto la *parakatalogé*, una forma di recitativo sostenuto dal suono dell'*aulós* (che si lascia comparare con il "recitar cantando" del melodramma settecentesco; cfr. B. Gentili, s.v. *Paracataloghé*, in *Enciclopedia dello Spettacolo* VII, Roma 1960, coll. 1599-1601; F. Perusino, *Il tetrametro giambico catalettico nella commedia greca*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1968, pp. 20-28) e l'accompagnamento non più all'unisono, ma ad intervallo di ottava.

La produzione di Archiloco non fu esclusivamente solistica: egli stesso afferma di aver composto ditirambi («Io so intonare il bel canto del signore Dioniso, il ditirambo, quando sono folgorato nell'animo dal vino», fr. 120 West = 117 Tarditi); compose anche un inno per Eracle (fr. 207 Tarditi) che egli stesso cantò ad Olimpia

alternandosi con il coro (cfr. *Schol.* Pind., *Ol.* IX, 1a, I p. 266, Drachmann). Non abbiamo purtroppo nessuna testimonianza sulla natura delle melodie archilochee: la posizione geografica di Paro, vicina alle coste dell'Asia Minore, fa supporre che i canti tradizionali dell'isola avessero caratteristiche analoghe a quelli della Ionia, famosi nell'antichità per la raffinatezza e l'eleganza delle armonie.

Nel VII-VI secolo un'altra isola vicina alla costa asiatica, l'isola di Lesbo, fu sede di un'intensa attività musicale che ebbe una notevole risonanza anche al di fuori dei suoi confini: abbiamo già detto di Terpandro, che da Amfissa si era trasferito in Laconia; originari di Lesbo furono anche Pericleto, che come Terpandro fu vincitore nelle Carnee a Sparta, e Arione di Metimna (cfr. p. 25 sg.).

I carmi di Alceo e Saffo e le testimonianze sulla loro attività poetica rivelano stretti contatti culturali tra Lesbo e il vicino regno di Lidia: per quanto riguarda la musica, Aristosseno (Ps. Plut., *De mus.* 20 = fr. 81 Wehrli) attribuisce a Saffo il merito della creazione dell'*harmonia* mixolidia, cioè dell'aver impiegato nelle sue composizioni, insieme con le melodie di Lesbo, anche forme musicali provenienti dall'Asia Minore; di origine lidia erano anche alcuni strumenti musicali citati nei versi dei due poeti, come la *pektís* (Alc., fr. 36 LP; Sapph., fr. 156 LP), una specie di arpa dal registro acuto, e il *bárbitos* o *báromos* o *barmos* (Alc., fr. 70,4 LP; Sapph., fr. 176 LP), una *lyra* dalle corde molto lunghe e perciò di intonazione grave; secondo Ateneo (XIV, 635a), Saffo avrebbe accompagnato i suoi canti anche con la *mágadis*, lo strumento lidio che già Alcmane conosceva. Si tratta di fenomeni di interazione tra culture musicali diverse dei quali abbiamo già trovato esempi a proposito della presenza *ab antiquo* in Grecia delle melodie auletiche di origine frigia (cfr. p. 16).

Alceo e Saffo vissero a Mitilene tra il VII e il VI secolo a.C., in un periodo di aspre lotte politiche: si era rotto l'equilibrio tra le fazioni aristocratiche che in precedenza avevano sostenuto il governo oligarchico, e i loro capi si contendevano il dominio personale sulla città. Melancro e Mirsilo, della stirpe dei Cleanattidi, si affermarono con la forza delle armi (*týrannoi*), Pittaco invece fu chiamato dal consenso dei cittadini a risolvere i problemi istituzionali dello Stato attraverso la redazione di nuove leggi (*aisymnetes*). Anche in molte altre *poleis* greche in questo periodo ai governi oligarchici si sostituirono in modo analogo forme di potere

tirannico: come a Mitilene Pittaco riuscì a ristabilire la pace e la concordia, così anche altrove l'affermazione del *týrannos* o dell'*aisymnetes* ebbe il più delle volte esiti positivi non solo perché favorì la pacificazione all'interno delle *poleis*, ma anche perché ne accelerò l'evoluzione civile e sociale.

In questo clima di contese e di odii personali Alceo compose i suoi canti, destinati soprattutto ai compagni di lotta, ai membri della sua fazione. L'occasione del canto era il convito al quale partecipavano gli *hetairoi*: durante il simposio il poeta, accompagnandosi con il *bárbitos*, dopo aver invocato gli dèi in un breve inno, evocava i motivi della lotta, attaccava gli avversari, incitava i presenti a non cedere nei momenti difficili. Ma il simposio non fu per Alceo solo l'occasione per la parenesi e la propaganda politica, ma anche il momento del piacere, del vino e dell'amore, che ebbero un loro spazio nel repertorio dei canti politici come brevi pause nel tumulto delle guerre civili.

L'attività poetica di Saffo si svolse invece tutta nell'àmbito del tíaso, un luogo di culto sacro ad Afrodite, alle Muse, alle Cariti, nel quale aveva sede una comunità di ragazze dell'aristocrazia lesbica e ionica, come apprendiamo da un recente papiro (*SLG* fr. 261a). Il tíaso costituì lo strumento percipuo per l'educazione e l'iniziazione delle ragazze alla vita matrimoniale, nel loro periodo di passaggio dall'adolescenza all'età adulta: elementi essenziali della formazione paideutica furono la musica, la danza, il canto, che erano strettamente connessi ai rituali della comunità e alle cerimonie nuziali di iniziazione. È lecito presumere, sulla base di una testimonianza di Imerio (*Or.* I, 4), che buona parte dei canti nuziali (epitalami) di Saffo fossero destinati ad essere eseguiti dal coro delle ragazze durante le cerimonie di iniziazione al matrimonio (cfr. B. Gentili, *Il "Partenio" di Alcmane e l'amore omoerotico femminile nei tìasi spartani* cit., pp. 59-60).

Le sequenze melodiche sulle quali erano modulati questi canti avevano evidentemente una struttura molto semplice, conforme alle figure metriche del testo poetico. Ad un'analoga semplicità di tessitura musicale dovevano conformarsi le melodie dei carmi monodici che Saffo stessa cantava alle ragazze della comunità e dei carmi che Alceo destinava ai compagni di fazione.

In un'altra regione periferica del mondo greco, quella delle colonie dell'Italia Meridionale e della Sicilia, si costituì tra il VII e il

VI secolo a. C. una scuola poetica e musicale il cui rappresentante più illustre fu Stesicoro di Imera, un citarodo che compose carmi lirici non solo monodici ma anche corali, come attesta il soprannome stesso di Stesicoro (il suo nome era Tisia), connesso con la sua attività di istruttore di cori. Il prevalere nella sua produzione di argomenti epico-mitologici, l'uso costante della triade strofica (strofe, antistrofe ed epodo), l'impiego della cetra nell'accompagnamento lo definiscono come erede della più antica tradizione citarodica preomerica (cfr. p. 16); una testimonianza di Glauco di Reggio (Ps. Plut., *De mus.* 7) lo ricollega anche al più antico auleta frigio, ad Olimpo, dal cui repertorio egli mutuò il *nomos Harmáteios*, la "melodia del carro" di origine frigia che era eseguita probabilmente nelle cerimonie del culto di Cibele. Secondo Glauco egli avrebbe derivato da Olimpo anche l'uso di ritmi dattilici, di genere pari (nei quali tempo forte e tempo debole hanno la stessa durata), tipici del *nomos Orthios* o "acuto", una melodia anch'essa di origine frigia o misia: in effetti, nei metri che Stesicoro impiegò nella maggior parte delle sue composizioni sono riconoscibili strutture metriche dattiliche e anapestiche, di genere pari, accanto ai cosiddetti dattilo-epitriti, nei quali sono associati membri o *cola* come l'*hemiepés*, l'enoplio, il prosodiaco di genere misto, pari e doppio insieme, e giambi e trochei di forma epitritica. La presenza di elementi musicali di diversa tradizione nell'opera di Stesicoro è una prova della diffusione che le forme melodiche dei *nomoi* avevano raggiunto alla fine del VII secolo: pur mantenendo intatti i loro caratteri originari, essi erano stati ormai assunti nel patrimonio musicale dei Greci.

Allo stesso ambiente musicale di Stesicoro appartiene Ibico di Reggio, che operò alla corte di Policrate, tiranno di Samo, attorno al 564/61 a. C., se ci si attiene alla datazione della *Su(i)da*. Nell'esiguo *corpus* dei versi di Ibico che ci sono pervenuti, i riferimenti alla sua attività specifica di musico sono molto scarsi e poche indicazioni forniscono in proposito anche le testimonianze sulla sua vita e sulla sua poesia. È legittimo supporre che nel periodo in cui egli fu alla corte di Policrate abbia inserito nel suo repertorio di arie doriche dell'Italia meridionale anche melodie ioniche: apprendiamo da Neante di Cizico (Athen., IV, 175e) che egli avrebbe usato per l'accompagnamento dei suoi canti la *sambyke*, uno strumento a molte corde di origine asiatica, affine alla *mágadis* di Alc-

mane e Saffo. Impiegò anche degli *aulói*, se è vero che compose ditirambi (*Schol.* Eur., *Andr.*, v. 631 = *PMG* fr. 299).

A Samo, nella seconda metà del VI secolo a.C., operò anche Anacreonte di Teo, che più tardi, dopo la sconfitta di Policrate da parte dei Persiani (522 a.C.), fu ospite di Ipparco tiranno di Atene. Fu autore di canti solistici che eseguiva durante i simposi delle corti tiranniche: una sola testimonianza piuttosto dubbia (fr. 190 Gentili) gli attribuisce anche la composizione di canti corali per ragazze (parteni). Teo, una città della costa ionica, era stata la patria di un altro poeta lirico, Pitermo, anch'egli autore di carmi conviviali e cantore di melodie ioniche (Athen., XIV, 625c): è probabile che Anacreonte sia stato educato alla stessa scuola e che anche i suoi motivi si ispirassero alla tradizione musicale della sua terra. Del resto, il poeta nomina nei suoi versi, oltre la *lyra* e gli *aulói*, anche strumenti di origine asiatica come la *pektís*, la *mágadis* e il *bárbitos*, che già Alceo e Saffo avevano ricordato nelle loro composizioni e che dovevano essere di uso comune in tutta la Ionia. Come Alceo e Saffo, anch'egli si rivolge a un pubblico ristretto e culturalmente omogeneo; la comunanza di elementi lessicali (soprattutto con Saffo), l'analogia delle strutture ritmiche, l'impiego degli stessi strumenti musicali autorizzano a supporre che egli avesse anche conosciuto le composizioni dei due poeti di Mitilene.

## 7 • IL DITIRAMBO. LASO E LE "HARMONIAI". PITAGORA

All'inizio del VI secolo a.C. il ditirambo, il canto cultuale di Dioniso, subì a Corinto una profonda trasformazione nella struttura e nel modo di esecuzione per opera di Arione. La sua attività si svolse in un ambiente e in un periodo particolarmente propizi al genere ditirambico per il favore che i tiranni riservarono al culto di Dioniso, divinità onorata da tutto il popolo, in opposizione ai culti gentilizi di altri dèi ed eroi (cfr. G. A. Privitera, *Dioniso in Omero e nella poesia greca arcaica*, pp. 36-42).

La natura dell'attività di Arione è precisata da due testimonianze di Erodoto (I, 23) e del lessico *Su(i)da* (s.v.), secondo le quali egli compose, denominò e insegnò al coro il ditirambo: secondo la *Su(i)da*, egli fu anche l'inventore del genere tragico e introdusse

satiri che parlavano in versi. Compì dunque per le melodie dionisiache la stessa opera di individuazione («diede il nome») che il suo conterraneo Terpandro e i musici del VII secolo avevano compiuto per i *nomoi*. Nel ditirambo arioneo confluirono certamente elementi satirici degli antichi canti di fecondità insieme con motivi orientali, soprattutto di origine frigia, che erano già conosciuti in tutta l'area ellenica come arie di accompagnamento dei riti dionisiaci. Gli antichi attribuivano ad Arione anche la trasformazione del coro ditirambico da quadrato in ciclico: ne accenna Proclo (*Chrest.* 43) che fa risalire la notizia ad Aristotele. Se la nostra interpretazione del passo di Proclo è corretta, nel ditirambo di Arione i coreuti non eseguivano più la loro danza spostandosi secondo una linea retta, con gli stessi movimenti che caratterizzavano le danze processionali, ma disposti attorno all'altare del dio compivano le loro evoluzioni secondo una linea curva, prima in un senso (strofe), poi nell'altro, ripetendo lo stesso schema ritmico (antistrofe), e infine limitando il loro spostamento in un'area ristretta (epodo). Le forme triadiche della *performance* orchestica, che Stesicoro aveva ripreso certamente dai più antichi citarodi, sarebbero state recepite anche da Arione e adattate alle esigenze della nuova danza dionisiaca, nella quale la componente spettacolare veniva accentuata dall'esecuzione in uno spazio circolare intorno al quale si disponeva il pubblico: è significativo che proprio dal ditirambo di Arione le testimonianze degli antichi fanno derivare l'origine del genere tragico.

Ma l'attività dei compositori si rivolse con particolare attenzione al genere ditirambico soprattutto dopo la metà del VI secolo, quando Pisistrato istituì ad Atene la festa delle Dionisie Urbane, della quale i concorsi ditirambici, tragici e comici costituivano il momento più rilevante. Il clima di contesa agonistica che si instaurò tra gli autori partecipanti al concorso dovette favorire l'attenuazione del carattere rituale-ripetitivo del canto ditirambico, determinando l'inizio di un processo di laicizzazione che si sarebbe accentuato nella seconda metà del V secolo per opera di compositori come Melanippide, Cinesia, Timoteo: gli argomenti dei testi poetici non riguardarono più esclusivamente i miti dionisiaci, ma anche episodi della vita di altri dèi ed eroi; per il ritmo e la melodia, come si vedrà, i compositori non sentirono più l'obbligo di ripetere pedissequamente gli schemi e le arie tradizionali, ma introdussero

innovazioni nei moduli melodici, pur serbando il carattere unitario del "genere" poetico attraverso l'utilizzazione di elementi musicali desunti dal repertorio dei canti ditirambici più antichi.

Questo modo diverso di intendere la fedeltà alla tradizione si trasmise presto anche agli altri generi della lirica corale: al *nomos*, al canto rituale che per la sua stessa natura doveva rimanere sostanzialmente immutato nei suoi elementi melodici, si sostituì come struttura portante delle nuove composizioni l'*harmonia*.

Il significato originario di questo termine era quello di "giuntura, connessione, adattamento" e quindi di "patto, convenzione"; in senso musicale il suo primo valore fu quello di "accordatura di uno strumento" e di conseguenza "disposizione degli intervalli all'interno della scala": ma il significato di *harmonia* nelle opere degli scrittori del VI-V secolo a.C. ebbe uno spazio semantico molto più esteso di quello di "scala modale" attribuitole dai teorici di età ellenistica e romana (cfr. R. P. Winnington-Ingram, *Mode in Ancient Greek Music*). *Harmonia* indicava infatti un complesso di caratteri che concorrevano ad individuare un certo tipo di discorso musicale: non solo una particolare disposizione degli intervalli, ma anche una determinata altezza dei suoni, un certo andamento melodico, il colore, l'intensità, il timbro che erano gli elementi distintivi della produzione musicale di uno stesso àmbito geografico e culturale. Gli autori antichi qualificavano le *harmoniai* con aggettivi o avverbi (ad esempio, *aiolís* "eolica", *aiolistí* "alla maniera eolica"), che facevano esplicito riferimento a tradizioni musicali regionali: non è un caso che la maggior parte dei *nomoi* e delle melodie in genere, di cui si è parlato in precedenza, fosse originaria proprio di quelle zone della Grecia e dell'Asia Minore che dettero il nome alle *harmoniai* eolica, dorica, lidia, frigia, ionica. Non abbiamo purtroppo elementi che ci consentano di definire con esattezza i caratteri specifici di ogni singola *harmonia*; ma Platone (*Resp.* III, 398e sgg.) definisce come lamentose la sintonolidia e la mixolidia (due varietà dell'*harmonia* lidia), come molli e conviviali la ionica e la lidia, come virile e risoluta la dorica e come pacifica ed adatta a persuadere la frigia; Eraclide Pontico (Athen., XIV, 624c) indica in modo un po' meno generico alcuni degli elementi che distinguevano l'*harmonia* dorica dalla ionica e dalla eolica: al carattere virile, austero, forte dell'*harmonia* dorica egli contrappone la solennità e l'imponenza dell'eolica; quanto all'*harmonia*

ionica, egli distingue la nobiltà non priva di durezza delle antiche arie dalla dolcezza e dalla mollezza delle arie moderne.

Il termine *harmonia*, nel senso che è stato qui illustrato, ricorre per la prima volta in un frammento di Laso di Ermione, citarodo del Peloponneso che verso il 520 a.C. si trasferì ad Atene, chiamatovi da Ipparco, e vi continuò la sua attività di istruttore di cori e di compositore anche dopo la fine della tirannide (509 a.C.). La tradizione lo fece maestro di Pindaro e non indegno rivale di Simonide, dal quale sarebbe stato superato in un concorso ditirambico. Il ricordo della loro rivalità era ancor vivo alla fine del v secolo: Aristofane, che nelle *Nuvole* (vv. 1353 sgg.) allude a Simonide come al compositore di melodie nello stile antico non più apprezzate dai giovani, gli contrappone come antagonista nelle *Vespe* (vv. 1410-11) Laso, portatore di nuove idee musicali.

Il frammento di Laso (*PMG* fr. 702; cfr. G. A. Privitera, *Laso di Ermione*, p. 21) dice: «Io canto Demetra e Kore moglie di Klymeno, intonando il dolce inno sull'*harmonia* eolica dal grave suono». È particolarmente significativo che questa espressione, che sottintende un modo del tutto nuovo di concepire la composizione dei canti, si ritrovi proprio in un verso di Laso, al quale da diverse fonti (Ps. Plut., *De mus.* 29; Theo Smyrn., p. 59, 4 Hiller; *Su(i)da*, s.v.) sono attribuite altre sostanziali innovazioni in materia di musica: la ricerca di nuove accordature della cetra che permettessero l'intonazione di note intermedie a intervalli più piccoli di quelli che erano normali per i citarodi del passato (tono e semitono); l'introduzione di nuovi ritmi, che sarebbero stati adattati da Laso all'andamento del canto ditirambico; la definizione teorica dell'ampiezza degli intervalli e la composizione del primo trattato sulla musica.

L'esigenza di modificare l'accordatura della cetra per ottenere intervalli più piccoli di un semitono sarà stata avvertita da Laso per adeguare le possibilità dello strumento alle caratteristiche di un nuovo repertorio: un'ipotesi già di per sé verisimile che può trovare conferma in un esame delle strutture elementari della musica greca, in particolare per quanto riguarda i generi (*gene*) della melodia. Si è già detto (cfr. p. 4) che lo schema fondamentale, corrispondente per importanza alla nostra ottava, era il tetracordo, successione di quattro suoni congiunti i cui estremi erano ad intervallo di quarta (due toni più un semitono). La disposizione degli

intervalli interni poteva variare secondo la posizione che si attribuiva alle due note intermedie: se gli intervalli erano disposti nella successione in ordine ascendente di semitono, tono, tono, il tetracordo apparteneva al *genos* diatonico; se la successione era di semitono, semitono, un tono e mezzo, il tetracordo era di *genos* cromatico; se infine la disposizione era di un quarto di tono, un quarto di tono, due toni, il *genos* del tetracordo era l'enarmonico. Quest'ultimo sarebbe stato scoperto da Olimpo, l'antico auleta frigio (Ps. Plut., *De mus.* 11), ed era usato in origine solo nelle composizioni auletiche e aulodiche, evidentemente perché l'innalzamento di un quarto di tono del valore di una nota si poteva ottenere facilmente soltanto sull'*aulós*, attraverso la parziale otturazione di uno dei fori. Dunque dobbiamo presumere che Laso abbia modificato l'accordatura della cetra per intonare su di essa il tetracordo enarmonico ed eseguire motivi originariamente destinati all'*aulós*, come le melodie ditirambiche dell'*harmonia* frigia: non va dimenticato che Laso era citarodo e istruttore di cori ditirambici.

Quanto alla definizione di un valore numerico per il rapporto tra due suoni a un determinato intervallo, essa è attribuita da Teone di Smirne, oltre che a Laso, anche al pitagorico Ippaso di Metaponto (Diels-Kranz, *Vors.* I, p. 110, 3 sgg.). Essi avrebbero individuato in 2:1 il rapporto tra due suoni a intervallo di ottava, in 3:2 il rapporto corrispondente all'intervallo di quinta e in 4:3 all'intervallo di quarta. Il problema dell'attribuzione di questa scoperta all'uno o all'altro è irrilevante, almeno in questa sede; è però significativo che Laso e i Pitagorici, per motivi diversi, abbiano avvertito contemporaneamente la stessa esigenza di dare un fondamento matematico alla teoria degli intervalli musicali.

Pitagora di Samo (circa 560-470 a.C.) aveva lasciato la sua patria al tempo di Policrate; dopo aver viaggiato a lungo in Oriente, dove secondo la tradizione si sarebbe accostato alla scienza degli Egiziani e dei Caldei (Diog. Laert., *Vitae phil.* VIII, 3), istituì a Crotone nella Magna Grecia una scuola alla quale volle dare il carattere di setta religiosa, obbligando i suoi discepoli all'osservanza di severe norme di vita. Egli e i suoi seguaci dedicarono molta attenzione ai fenomeni acustici e musicali: consideravano le consonanze – in particolare di quarta, di quinta e di ottava – come modelli di quell'armonia, concepita come accordo, equilibrio di elementi diversi, che essi identificavano con l'anima dell'uomo e con il prin-

cipio ordinatore del cosmo. La definizione dei rapporti numerici che sono alla base degli accordi musicali era per i Pitagorici il punto di partenza per scoprire le leggi che governavano sia i sentimenti dell'animo sia i movimenti dell'intero universo: essi giunsero a questi risultati sperimentalmente per mezzo del monocordo, la cui invenzione era attribuita allo stesso Pitagora.

Il metodo, l'impostazione e gli scopi della ricerca acustica dei Pitagorici ebbero un'influenza determinante sugli indirizzi di tutta l'attività speculativa in campo musicale dei periodi successivi: Damone e dopo di lui Platone e Aristotele approfondirono soprattutto l'indagine pertinente agli effetti della musica sull'animo dell'uomo, mentre Aristosseno e tutti gli studiosi del periodo ellenistico e romano, ad eccezione forse dei teorici di scuola epicurea, posero a fondamento della loro ricerca i princìpi fisici e matematici della dottrina pitagorica.

## 8 • Simonide, Bacchilide e Pindaro

In questo periodo di transizione tra l'età arcaica dei *nomoi* e l'età classica delle *harmoniai*, tra una concezione rituale della musica e un modo nuovo, che potremmo definire laico, di intendere i valori della tradizione musicale, operarono in Grecia Simonide, Bacchilide e Pindaro, i tre grandi poeti della lirica corale del v secolo.

Simonide e Bacchilide, zio e nipote, erano originari di Ceo, un'isola della Ionia; Pindaro era di Cinocefale in Beozia, una regione appartenente all'area linguistica eolica: essi svolsero la loro attività professionale in molte città della Grecia e dell'Italia Meridionale, dovunque un committente li invitasse a prestare la loro opera di poeti e istruttori del coro.

Il genere letterario al quale essi dedicarono soprattutto la loro attività fu l'epinicio, il canto per il vincitore nei giochi panellenici olimpici, pitici, nemei, istmici. La famiglia o la città dell'atleta vittorioso affidavano al poeta l'incarico di comporre il canto che il coro avrebbe intonato nel luogo stesso della vittoria o durante la solenne celebrazione che si teneva in patria dopo il ritorno del vincitore.

Le forme musicali delle composizioni di Simonide non dovettero discostarsi dalle linee melodiche dei *nomoi*: egli è ricordato

come autore di parteni, prosodi, peani nell'armonia tradizionale dei Dori (Aristox., fr. 82 Wehrli); nelle *Nuvole* di Aristofane (vv. 1352 sgg.) Fidippide, il giovane alla moda, si rifiuta di intonare i canti antiquati di Simonide e di Eschilo, ai quali preferisce le arie più moderne di Euripide.

Più specifiche le indicazioni sulla musica che emergono dalla lettura delle odi di Pindaro. Tre volte sono citati i *nomoi* tradizionali: «devo incoronare il vincitore con il *nomos* Hippio nella melodia eolica» (*Ol.* I, vv. 100 sgg.); «considera benevolo il (*nomos*) Castoreio sulla cetra eolica, accogliendo la grazia della *phorminx* dalle sette corde» (*P.* II, vv. 69 sgg.); in un passo molto frammentario (fr. 128e Snell-Maehler) compare anche il *nomos* Orthios Ialemo, ma non si può comprendere in quale contesto la citazione sia inserita. Ben più frequenti però le indicazioni delle *harmoniai* secondo le quali deve essere intonato il canto: l'*harmonia* dorica (*Ol.* III, v. 5; *P.* VIII, v. 20 eccetera), l'eolica (*N.* III, v. 79; fr. 191 Snell-Maehler), la lidia (*Ol.* V, v. 19; XIV, v. 17; *N.* IV, v. 45 eccetera). Ed è significativo che anche i due riferimenti ai *nomoi* siano accompagnati dal richiamo all'*harmonia* eolica.

Potremmo così supporre l'adesione di Pindaro alla nuova idea musicale delle *harmoniai*: un'ipotesi che troverebbe conferma nella notizia (*Schol.* Pind., *Ol.* I, p. 4, 12 sgg. Drachmann), secondo la quale Pindaro sarebbe stato allievo dell'innovatore Laso, e nelle affermazioni del poeta stesso sulla novità del suo canto («Loda vecchio il vino, ma nuovi i fiori degli inni», *Ol.* IX, vv. 48 sgg. «il nuovo alato canto», *I.* V, v. 63, per citare solo due esempi), se dobbiamo intenderle non in senso restrittivo, come pertinenti soltanto ai contenuti e ai ritmi del testo poetico (cfr. P. Bernardini, *Rassegna critica delle edizioni, traduzioni e studi pindarici dal 1958 al 1964 (1965)*, «Quaderni Urbinati», n. 2, 1966, p. 155), ma nel senso globale che abbraccia anche l'elemento melodico. Del resto, l'impiego di *aulói* e *phorminx* nell'accompagnamento della stessa melodia (la cosiddetta *synaulia*), attestato per alcune odi pindariche (cfr., ad esempio, *Ol.* III, v. 8; VII, v. 12; X, v. 94), rappresenta un'innovazione rispetto ai modi di esecuzione tradizionali del canto lirico. Si ha l'impressione di una continua ricerca di vie nuove in un àmbito tradizionale, di un'armonica coesistenza di elementi musicali antichi e moderni, come induce a ritenere il riferimento a *nomoi* e ad *harmoniai* nella stessa ode: l'impressione insomma di una grande ver-

satilità e di una padronanza di tutti i modi di composizione di cui il poeta si serve per ottenere ogni volta gli effetti richiesti dal carattere particolare del canto.

## 9 • Le idee musicali di Damone

Con Laso e forse anche con Pindaro, che fu suo allievo, la musica greca assunse caratteri che rappresentarono un progresso rispetto alle forme del passato: ciò non esclude che nel v secolo si eseguissero ancora le melodie tradizionali, i *nomoi*, sia per motivi rituali nelle occasioni del culto, sia per particolari esigenze espressive dei compositori. Questa prima riforma musicale favorì anche il virtuosismo strumentale, soprattutto quello degli auleti, gli accompagnatori del canto ditirambico; leggiamo nello Ps. Plutarco (*De mus.* 30): «Dopo Laso l'auletica, da semplice che era, si mutò in una musica molto variata: anticamente, fino all'epoca del ditirambografo Melanippide (attivo verso il 450 a.C.), gli auleti erano pagati dai poeti, poiché la poesia aveva il primo posto (nella composizione) e gli auleti dipendevano dagli istruttori del coro; poi anche quest'uso si corruppe...»; Pronomo di Tebe, nato verso il 475 a.C., apportò all'*aulós* perfezionamenti tecnici che ne accrebbero le possibilità espressive (Athen., XIV, 631e). Non mancarono voci di dissenso per le licenze solistiche che gli auleti accompagnatori si permettevano, soverchiando le voci stesse dei coreuti: Pratina di Fliunte, in un famoso *hypórchema* (Athen., XIV, 617b-f = *PMG* fr. 708), richiamava con immagini icastiche l'*aulós* al rispetto e alla soggezione nei confronti del canto e della danza:

> Cos'è questo chiasso? Cosa sono queste danze? Quale violenza ha investito l'altare di Bromio dai molti suoni? Mio, mio è Bromio, io devo levare il grido, io devo percuotere (il timpano) correndo sui monti con le Naiadi come cigno che intona la melodia alata. È la Musa che ha fatto re il canto: l'*aulós* deve tenersi in secondo piano nella danza, da servo qual è; solo nelle baldorie e nei pugilati dei giovani ebbri che si battono davanti alle porte gli si consenta di occupare il primo posto. Caccia via lo strumento che ha il fiato del rospo maculato, brucia quella canna che dissecca la saliva, che sciupa melodia e ritmo con il suo balbettio nei toni bassi, con il corpo sforacchiato dal trapano! Guardami: è questo il modo di muovere la mano e il piede, o signore thriambo ditirambo dai capelli ornati d'edera; ascolta la mia aria di danza dorica!

Ma il processo di rinnovamento musicale non si arrestò, anche se fino agli ultimi decenni del V secolo riguardò soprattutto il ditirambo.

Nell'àmbito di queste nuove forme musicali si muove il pensiero di Damone, maestro e consigliere di Pericle, che fu mandato in esilio nel 444/43 a.C. forse per aver indotto lo stesso Pericle a costruire l'Odeon, un edificio coperto per gli spettacoli di canto, con una spesa eccessiva per il tesoro dello Stato. Egli fu un personaggio di primo piano nella cultura ateniese; in un discorso davanti al consesso dell'Areopago, qualche anno prima di essere esiliato, aveva esposto le sue teorie sull'importanza della musica nell'educazione. La sua dottrina prende le mosse dal principio fondamentale della psicologia pitagorica, che cioè vi sia una sostanziale identità tra le leggi che regolano i rapporti tra i suoni e quelle che regolano il comportamento nell'animo umano. La musica può incidere sul carattere, soprattutto quando esso è ancora plasmabile e malleabile per la giovane età (fr. 7 Lasserre): è necessario individuare fra i vari tipi di melodie e di ritmi quelli che hanno il potere di educare alla virtù, alla saggezza e alla giustizia (fr. 6 Lasserre). Nel definire ed analizzare i generi delle *harmoniai* Damone afferma che solo la dorica e la frigia hanno una funzione paideutica positiva per il comportamento valoroso in guerra e saggio e moderato in pace (fr. 8 Lasserre). Anche in materia di ritmi egli conduce una indagine analoga, della quale però non conosciamo i risultati; sappiamo soltanto che essi erano classificati secondo "generi" in base al rapporto tra tempi forti e tempi deboli: egli distingueva un "enoplio composto" del genere misto, pari e doppio insieme, dal "dattilo" e dall'"eroo" (probabilmente l'esametro) del genere pari, e dal "giambo" e "trocheo" del genere doppio (fr. 16 Lasserre). In un passo della *Repubblica* (IV, 424c = fr. 14 Lasserre) a Damone è attribuito anche un giudizio sul rapporto musica-società che sarà poi ripreso e sviluppato altrove dallo stesso Platone: non si deve mutare il modo di far musica se non si vuole correre il rischio di sovvertire anche le istituzioni e le leggi dello Stato.

La posizione di Damone di fronte alla musica del suo tempo è chiara e coerente: egli accetta le innovazioni che nel VI-V secolo avevano fatto progredire la melodia dalla forma ripetitiva del *nomos* a quella più libera dell'*harmonia* in quanto nella sostanza non era venuta meno la fedeltà alla tradizione; ma di fronte alle ulteriori

novità, che a partire dalla metà del v secolo i ditirambografi tentavano di introdurre nella composizione dei loro canti per liberare la struttura della melodia dal vincolo del genere ditirambico, utilizzando forme melodiche proprie di altri generi poetici, egli assume un atteggiamento di netto rifiuto: quello stesso atteggiamento che più tardi assumerà Platone verso i poeti-musici del suo tempo che sovvertivano e confondevano le melodie tradizionali senza alcun riguardo al genere poetico cui esse attenevano.

Le sue idee esercitarono una profonda influenza sulla dottrina musicale dei secoli successivi: le sue considerazioni sull'*ethos* delle *harmoniai* in rapporto all'educazione furono accolte da Platone e da Aristotele e condizionarono di conseguenza il pensiero ellenistico e romano; la classificazione sistematica delle *harmoniai* secondo criteri etici oltre che formali costituì la base della teorizzazione musicale posteriore. Per il rilievo che fu attribuito al suo pensiero nell'elaborazione della dottrina musicale ellenistica e romana, è da supporre che il suo rifiuto di ogni novità al di fuori della tradizione abbia avuto un peso determinante sulle teorie dei musicologi, che nel disinteresse assoluto per la prassi musicale del loro tempo dedicarono esclusivamente la loro attività di ricerca ai problemi di matematica ed etica musicale.

È da rilevare inoltre che l'attribuzione di un *ethos* alle varie *harmoniai*, cioè di un carattere che agisce emozionalmente in senso positivo o negativo sull'animo umano, può costituire un'ulteriore prova dell'impossibilità di restringere il significato di *harmonia* al valore di "scala modale, disposizione degli intervalli all'interno dell'ottava": un valore che non basterebbe a giustificare i particolari effetti psicagogici delle diverse forme musicali così come essi vennero indicati da Damone.

## 10 • Il dramma attico del v secolo

Sulla musica dei più antichi poeti tragici e comici abbiamo notizie generiche: Frinico, vincitore nel concorso tragico del 510 a.C. e che rappresentò le *Fenicie* nel 476 a.C., è ricordato come compositore di canti dolcissimi (Aristoph., *Av.*, v. 750; *Vesp.*, vv. 218 sgg.) mutuati probabilmente dalla tradizione ionica e dalle melodie rituali della Frigia (Aristoph., *Av.*, vv. 746 sgg.). Più specifica

la notizia che Frinico ed Eschilo non usarono il *genos* cromatico (Ps. Plut., *De mus.* 20): essi evidentemente si mantennero fedeli al diatonico e all'enarmonico della tradizione dorica e frigia.

Eschilo, nato nel 525 a.C., coetaneo di Pindaro, fu attivo fino al 458 ad Atene; si trasferì poi in Sicilia, dove morì nel 456. Le forme musicali delle sue tragedie non si discostarono dalla tradizione più antica dei *nomoi*. Aristofane nelle *Rane* pone a confronto il modo di far musica di Eschilo con quello di Euripide: nella disputa tra i due poeti, Eschilo è accusato di comporre sempre le stesse melodie (v. 1250) ed è deriso per l'uso monotono della cetra nell'accompagnamento del canto lirico (vv. 1286 sgg.); Euripide biasima il suo rivale per l'uso indiscriminato di canti «costruiti con i *nomoi* citarodici» (v. 1281), e Dioniso che interviene nella contesa definisce le arie di Eschilo «melodie che si addicono a un manovale che attinge l'acqua dal pozzo» (v. 1297), alludendo forse alla continua ripetizione degli stessi moduli ritmici. Del resto, nelle sue tragedie non mancano i riferimenti diretti ai *nomoi*: al *nomos* Ionico (*Suppl.*, v. 69), allo Ialemo (*Suppl.*, v. 115; *Choeph.*, v. 424), all'Acuto (*Sept.*, v. 954), all'Orthios (*Ag.*, v. 1153). In un passo dei *Persiani* (v. 958) l'allusione ai «lamenti Mariandini» riguarderebbe, secondo uno scolio (*Schol.* Aesch., *Pers.*, v. 917), anche lo strumento di accompagnamento, l'*aulós* Mariandino, di origine asiatica, dall'intonazione alta e dal timbro lamentoso.

Sono tutti accenni ad un tipo di musica che riprendeva gli schemi dei canti tradizionali: una musica che alla fine del v secolo, nonostante la severità e la nobiltà del carattere, poteva apparire ormai antiquata.

Riguardo al carattere delle melodie di Sofocle (496-405 a.C.) alcuni elementi farebbero pensare che egli avesse recepito le innovazioni ritmiche e musicali alle quali si è accennato a proposito di Laso e di Pindaro: alludiamo in particolare all'impiego di metri e di ritmi più variati rispetto ai canti di Eschilo, alla presenza nelle sue tragedie di forme corali come l'*hypórchema* inconsuete nella lirica drammatica (*Schol.* Soph., *Ai.*, v. 693), alla frequenza dei canti monodici, vere e proprie arie solistiche, e dei duetti, infine all'uso di melodie frigie e ditirambiche oltre che di quelle doriche e mixolidie consuete nel dramma attico (*Vita Soph.*, 23). Anche l'aumento del numero dei coreuti da dodici a quindici che gli viene attribuito (*Vita Soph.* 4; *Su(i)da*, s.v. *Sophocles*) dovette in una

certa misura comportare una ricerca di nuovi effetti di timbro e di volume nell'esecuzione dei canti lirici. Gli antichi ammiravano la dolcezza delle sue melodie (cfr. *Schol.* Aristoph., *Pac.*, v. 531).

Più complesso il discorso sulle forme musicali di Euripide (482?-406 a. C.): nelle diciassette tragedie e nell'unico dramma satiresco che ci sono pervenuti, appartenenti tutti al periodo della sua maturità (l'*Alcesti*, la più antica, fu rappresentata nel 438, l'*Ifigenia in Aulide* dopo la sua morte), possiamo seguire i momenti della sua evoluzione nel modo di concepire la funzione drammatica della musica, che perde via via il suo carattere tradizionale di supporto melodico del testo verbale per divenire elemento di connotazione espressiva di situazioni drammatiche, di emozioni e stati d'animo soprattutto nei canti astrofici degli attori, liberi dal vincolo della responsione strofica propria del canto corale. Le monodie, rare e poco estese nelle tragedie del primo periodo, divengono sempre più frequenti e assumono maggiore ampiezza configurando la tragedia come un vero e proprio melodramma con arie e duetti.

Una maniera di far teatro che non trovò sùbito il consenso del pubblico e della critica: lo straripare della musica dal canto corale al canto a solo dei personaggi trovò in Aristofane un giudice severo e ostinato. Nelle *Rane* il poeta comico mette in bocca ad Eschilo accuse violente non prive di una mordace ironia quando gli fa dire che le arie euripidee avrebbero imitato «le canzoni delle puttanelle, i canti conviviali di Meleto [mediocre poeta, più noto come accusatore di Socrate], le arie per *aulói* di Caria, i *threnoi* e le musiche di danza» (*Ran.*, vv. 1300 sgg.): Euripide sarebbe stato insomma un ameno «collezionista di monodie cretesi» (*Ran.*, v. 849). Una critica polemica ed ostile che non gli perdonava l'audacia di aver riempito i suoi drammi di arie popolari, lamentevoli, esotiche, che avevano il solo scopo di coinvolgere emozionalmente il pubblico: la sua musica avrebbe dissacrato il carattere solenne e severo delle antiche armonie. Questa critica eccessiva e parziale sarà più tardi smentita dagli esiti musicali del teatro ellenistico e dalla popolarità di cui godette la tragedia euripidea a partire dal IV secolo a. C.

## 11 • IL NUOVO DITIRAMBO E LA RIFORMA MUSICALE DI TIMOTEO

Nelle sue ultime tragedie, Euripide aveva accolto le innovazioni musicali degli autori di ditirambi e di *nomoi* citarodici, di Melanippide, Cresso, Frinide, Cinesia, Filosseno e soprattutto di Timoteo di Mileto. La spinta all'ulteriore rinnovamento del genere ditirambico, come si è già accennato in precedenza a proposito di Laso e dei suoi contemporanei, era stata determinata con ogni probabilità dallo spirito di competizione agonistica che animava i concorrenti delle Grandi Dionisie: i dieci autori delle composizioni presentate ogni anno erano sempre più stimolati a cercare nuove vie di canto, rompendo gli schemi delle forme tradizionali. Verso la metà del v secolo Melanippide compose ditirambi senza responsione strofica (Aristot., *Rhet.* III, 1409b, 26 sgg.); Cresso vi inserì anche il dialogo parlato e il recitativo accompagnato dall'*aulós*, la *parakatalogé* di Archiloco (Ps. Plut., *De mus.* 28). Frinide, che portò la sua spinta innovatrice nell'àmbito della musica solistica, usò nella stessa composizione più di una *harmonia* (Pherecr., fr. 155, 14 sgg. Kassel-Austin): essendo un abile citarodo, rielaborò il *nomos* terpandreo trasformandolo in aria virtuosistica. Cinesia, uno dei bersagli di Aristofane (*Av.*, vv. 1377 sgg.; *Lys.*, vv. 838 sgg.; *Ran.*, vv. 153; 1437; *Eccl.*, v. 330), snaturò l'essenza stessa del ditirambo introducendovi elementi esornativi del tutto fuori genere (Pherecr., fr. 155, 8 sgg. Kassel-Austin); anche Filosseno contribuì a variare la natura del canto ditirambico, mescolando *harmoniai* e ritmi di genere diverso (Dion. Hal., *De comp. verb.* 19, 131) e introducendo canti a solo nel coro ciclico (Ps. Plut., *De mus.* 30).

Ma il rappresentante più famoso di questa rivoluzionaria scuola musicale fu Timoteo di Mileto (circa 450-360 a.C.), che portò fino in fondo il processo di rinnovamento iniziato dai suoi predecessori. Fu compositore molto fecondo di inni, *nomoi*, ditirambi e *proóimia* strumentali; famoso citarodo – era stato allievo di Frinide –, portò sino ad undici il numero delle corde della cetra (Tim., *Pers.*, vv. 241-243) per adeguarne le possibilità espressive alle esigenze del suo virtuosismo e rinnovò la struttura ritmica del *nomos* citarodico, intessendo elementi che erano propri del genere ditirambico in uno schema che manteneva le sequenze dattiliche dell'antica citarodia, per non rompere totalmente con la musica del

passato (Ps. Plut., *De mus.* 4). Di un *nomos* di Timoteo, i *Persiani*, che narra lo scontro tra Greci e barbari a Salamina, ci è conservato un lungo frammento da un papiro di Berlino del IV secolo a. C. (*PMG* fr. 791), uno dei più antichi che noi possediamo, nel quale non vi è traccia di partitura musicale sebbene esso sia contemporaneo o di poco posteriore alla composizione del *nomos*: un'ulteriore conferma della tesi secondo la quale solo più tardi si affermò l'uso di scrivere la musica sui testi poetici. Nell'ultima parte dei *Persiani*, Timoteo, parlando di se stesso e della sua opera, afferma di aver dato una maggiore espressività della cetra «con i metri e con i ritmi dagli undici suoni» (vv. 229-231) e di aver aperto «il forziere segreto delle Muse, dai molti inni» (vv. 232 sg.). Evidentemente l'aumento del numero delle corde gli permise di eseguire in uno stesso canto melodie del genere diatonico, enarmonico e cromatico (cfr. G. Comotti, *L'endecacordo di Ione di Chio*, «Quaderni Urbinati», n. 13, 1972, pp. 54-61).

Significativa nel passo citato la distinzione tra «metri» e «ritmi»: è una testimonianza del nuovo rapporto che si instaura fra le strutture del testo poetico e le misure del tempo musicale. In precedenza il ritmo dell'esecuzione era determinato dall'alternarsi delle sillabe lunghe e brevi nel testo verbale, il cui metro si imponeva come base ritmica della *performance* (cfr. p. 15): l'andamento ritmico era in tutto conforme allo schema metrico del testo. Il carattere mimetico della "nuova musica" richiede invece la più ampia libertà nei ritmi oltre che nelle melodie, per evocare con efficacia la varietà delle situazioni descritte nel testo: nei *Persiani*, al tumulto della battaglia e alla confusione della disfatta (vv. 1-97) fanno séguito i lamenti degli sconfitti (vv. 98-161), la disperazione di Serse (vv. 162-195) e la gioia dei vincitori (vv. 196-201), in un succedersi di scene ricche di tensione patetica e drammatica.

Anche l'originalità e la molteplicità degli schemi metrici, del lessico e delle strutture linguistiche testimoniano la ricerca di una espressività mimetica. Accanto ai versi dattilici (tetrametro datt. catal. e acatal.: – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – e – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑) propri del *nomos* tradizionale, i dimetri coriambici (– ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ –) in tutta la gamma delle loro possibili variazioni e i metri giambici, trocaici, cretici (– ⏑ –) puntualizzano i diversi momenti del racconto, mentre le forme normalizzate del dimetro (il gliconeo × × – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏓ e il ferecrateo × × – ⏑ ⏑ – ⏓) connotano la sezione

ultima del carme, quella personale del "sigillo" (*sphragís*). L'uso di arditi neologismi, di metafore, di parole composte, la ricerca di effetti fonici (allitterazioni e armonie imitative) e la caratterizzazione attraverso espressioni dialettali dei personaggi barbari che parlano in prima persona rivelano l'esigenza di adeguare mimeticamente il linguaggio ai diversi momenti dell'evento drammatico.

Nel ditirambo Timoteo introdusse parti solistiche, passò da un'*harmonía* all'altra e da un *genos* all'altro in continue *metabolái* o modulazioni (Dion. Hal., *De comp. verb.* 19, 131); in un frammento (*PMG* fr. 796), il poeta afferma recisamente: «non canto cose vecchie, le mie nuove composizioni sono migliori: ora Zeus è il nuovo re, mentre una volta lo era Crono; vada via la vecchia Musa!». La contrapposizione tra la nuova arte e le forme tradizionali è netta e radicale.

Il pubblico ateniese non accolse sùbito con favore unanime questi nuovi modi di canto. Nel primo periodo della sua attività Timoteo si trovò al centro di polemiche vivaci (cfr. Plut., *An seni sit respublica gerenda*, 23), delle quali possiamo avvertire gli echi anche nelle tirate antieuripidee di Aristofane (Euripide aveva sostenuto e incoraggiato Timoteo all'inizio della sua carriera), e in un frammento dei *Chironi* di Ferecrate (Ps. Plut., *De mus.* 30 = fr. 155 Kassel-Austin), nel quale le melodie di Timoteo sono definite «formicai (di note) fuori norma», con metafora analoga a quella («sentieri di formiche») che Aristofane (*Thesm.*, v. 100) usa per le arie di Agatone, il tragico che al pari di Euripide condivideva i princìpi innovatori dei ditirambografi.

A distanza di qualche decennio, quando ormai la "nuova musica" si era affermata, anche Platone fece sue le critiche e le accuse che i conservatori avevano mosso al poeta di Mileto. Nella *Repubblica* (III, 397c sgg.; X, 595a sgg.), a proposito della funzione etica dell'arte nel suo Stato ideale, egli prende in esame la poesia e la musica, assumendo una posizione di netto rifiuto nei confronti della "nuova musica" mimetica ed espressionistica che suscita nell'uomo emozioni e passioni che ne turbano l'equilibrio razionale.

La dizione di tipo narrativo è per Platone più positiva sul piano etico della dizione di tipo imitativo, nella quale i discorsi sono riprodotti in prima persona e l'autore tende ad immedesimarsi nel protagonista dell'azione narrata:

> Se alla dizione [narrativa] si danno armonia e ritmo convenienti, non succede forse, parlando rettamente, di usare suppergiù il medesimo stile e una unica *harmonia* (perché piccole sono le variazioni) e così anche un ritmo uniforme? – È così, senz'altro, disse. – E il secondo aspetto [imitativo]? Non esige il contrario, ossia ogni sorta di *harmoniai* e di ritmi, se lo si deve esprimere a sua volta in maniera appropriata? e ciò perché comporta le più diverse forme di variazioni? – È proprio così. – Ora, tutti i poeti e in genere coloro che fanno qualche discorso, non finiscono per usare o l'uno o l'altro di questi due tipi di dizione, oppure uno misto di essi? – Per forza, ammise. – E allora che faremo?, dissi io; accoglieremo nel nostro Stato tutti e tre questi tipi, oppure uno non misto o quello misto? – Se prevale la mia idea, rispose, accoglieremo il tipo non misto basato sull'imitazione dell'uomo dabbene. (Plat., *Resp.* III, 397b-d; trad. di F. Sartori).

Sul piano musicale si deve dunque respingere ogni forma di variazione o modulazione delle *harmoniai* e dei ritmi, caratteristica della musica imitativa che deve sempre conformarsi ai mutamenti di carattere delle situazioni rappresentate:

> ...se nel nostro Stato giungesse un uomo capace per la sua sapienza di assumere ogni forma e di fare ogni imitazione, e volesse prodursi in pubblico con i suoi poemi, noi lo riveriremmo come un essere sacro, meraviglioso e incantevole; ma gli diremmo che nel nostro Stato non c'è e non è lecito che ci sia un simile uomo; e lo manderemmo in un altro Stato con il capo cosparso di profumi e incoronato di lana. (Plat., *Resp.* III, 398a; trad. di F. Sartori).

Ma le nuove tendenze artistiche si erano ormai affermate: i compositori, liberi dai vincoli del genere musicale, istituivano un nuovo rapporto tra testo poetico e melodia, con il predominio assoluto di quest'ultima.

La partitura musicale divenne più complessa: la sua esecuzione non poté più essere affidata a semplici dilettanti, ma richiedeva l'abilità e il virtuosismo vocale e strumentale del professionista; poiché i coreuti non avevano la stessa preparazione tecnica del virtuoso, la funzione del coro fu ridotta anche nello spettacolo drammatico.

Questa nuova impostazione della *performance* musicale è enunciata con molta chiarezza dall'autore dei *Problemi* attribuiti ad Aristotele:

> Perché i *nomoi* non erano composti in forma strofica come gli altri canti corali? La ragione non sarà che i *nomoi* erano eseguiti da solisti

e, poiché questi erano capaci di mimesi e in grado di dilungarsi in essa, il canto ne risultava lungo e molteplice nelle sue forme? E però al modo delle parole, anche le melodie seguivano la necessità della mimesi variando di continuo. Ché l'imitazione doveva esser fatta più con le melodie che con le parole. Quindi anche i ditirambi, dacché son diventati mimetici, non hanno più antistrofe, mentre prima l'avevano. La ragione è che in antico solo i cittadini liberi formavano i cori, e però era difficile che molti cantassero nel modo degli attori di professione, per cui i canti venivano eseguiti su un'unica scala. E difatti è più facile ad un solista che ad un complesso eseguire molte variazioni, e al virtuoso più che a chi mantiene l'*ethos*. Perciò i loro canti erano più semplici. E il canto antistrofico è semplice: obbedisce ad un numero fisso e viene misurato unitariamente. Per la stessa ragione le monodie degli attori sulla scena non sono antistrofiche, ma tali sono quelle eseguite dal coro: giacché l'attore è un virtuoso e un imitatore mentre per il coro la mimesi è minore (Ps. Aristot., *Probl.* XIX, 15; trad. di G. Marenghi).

Ed è significativo che anche Aristofane, contemporaneo di Timoteo e avversario, come si è detto, della "nuova musica", nel corso della sua carriera di autore teatrale ridusse sensibilmente il numero e l'ampiezza delle parti affidate al coro – rinunciando nelle ultime commedie persino alla *parábasis* – e diede invece spazio ai canti lirici degli attori.

A differenza di Platone, che aveva espulso dalla sua città ideale ogni forma di arte mimetica, Aristotele negli ultimi capitoli della *Politica* (VIII, 1339b, 10 sgg.) dà una valutazione sostanzialmente positiva della musica del suo tempo. Egli afferma che l'educazione musicale deve procurare all'uomo un dignitoso godimento nei periodi di riposo, oltre che favorire lo sviluppo di un carattere moralmente irreprensibile e guidarlo alla saggezza.

La musica deve dunque proporsi come scopo anche il conseguimento del piacere, e ogni tipo di melodia, anche quella che Platone non accoglieva nel suo Stato ideale, ottiene così un riconoscimento della sua validità:

...bisogna dare all'artista la libertà di scegliere una musica che si possa adattare anche a questo tipo di spettatore [lo spettatore volgare, appartenente al ceto dei manovali e degli operai]. (Aristot., *Pol.* VIII, 1342a, 26 sgg.; trad. di C. A. Viano).

Del resto, anche i canti che perturbano fortemente l'animo attraverso l'imitazione di passioni violente hanno un effetto benefico

di liberazione catartica: si deve insomma far uso di tutte le melodie, ma con diversi fini.

Per l'educazione etica dei giovani, le più adatte sono l'*harmonia* dorica e la lidia; la frigia, ammessa da Platone, sembra ad Aristotele troppo entusiastica ed orgiastica. L'insegnamento musicale deve fornire i mezzi per giudicare con competenza sulla bellezza dei canti e per goderne rettamente: una forma di istruzione che prepari all'ascolto competente piuttosto che all'esecuzione diretta. Anche qui Aristotele mostra di tenere conto della realtà del suo tempo che aveva limitato in uno spazio molto ristretto il dilettantismo musicale. Tuttavia nei confronti dell'attività professionistica egli mantiene un atteggiamento di distacco o di rifiuto in quanto essa trasforma chi la pratica in «volgare manovale» (VIII, 1340b, 20 sgg.): una considerazione che può in parte spiegare il disinteresse dei teorici per la tecnica e la pratica delle composizioni ed esecuzioni musicali che in epoca ellenistica erano divenute appannaggio esclusivo di professionisti.

## 12 • L'età ellenistica

La "rivoluzione" iniziata dai ditirambografi del v secolo e da Timoteo condizionò la cultura e le istituzioni musicali dei Greci e dei Romani sino alla fine del mondo antico. Le forme tradizionali dello spettacolo musicale subirono sensibili modificazioni: nella commedia l'elemento musicale e orchestico finì quasi per scomparire, a parte qualche canto lirico affidato agli attori, come nella *Theophoroumene* di Menandro (p. 146 Sandbach); il coro intervenne solo negli intermezzi tra un atto e l'altro, con esecuzioni che non avevano alcun legame di contenuto con l'argomento della rappresentazione secondo una prassi già instaurata da Agatone per la tragedia (Aristot., *Poet.* 18, 1456a 30).

A partire dal iv secolo si impose un nuovo tipo di spettacolo, un vero e proprio *recital* di un virtuoso (*tragodós*) che cantava e mimava con l'accompagnamento strumentale testi originali o, più spesso, ripresi dal repertorio drammatico del v secolo. Si trattava quasi sempre di copioni antologici che raccoglievano passi di una stessa tragedia o anche di tragedie diverse, dei quali ci sono stati conservati significativi esempi: il *Pap. Leid.* inv. 510 (metà del iii

secolo a.C.) contiene un'antologia di canti lirici dell'*Ifigenia in Aulide* di Euripide con la partitura musicale. Proprio in relazione all'abbandono delle linee melodiche tradizionali nacque nel IV-III secolo l'esigenza di scrivere la musica: ma l'uso della notazione, come si è visto, non si diffuse mai al di fuori della ristretta cerchia dei musici e attori professionisti.

Inni cultuali e carmi lirici, monodici e corali, destinati alle diverse occasioni della vita sociale, continuarono ad essere eseguiti nelle *performances* pubbliche: ci riferiamo soprattutto ai due *Inni Delfici*, del II secolo a.C. (cfr. p. 3), composti in peoni e in cretici, costruiti secondo i moduli melodici della musica tradizionale.

I rapsodi, cantori professionisti che in epoca ellenistica erano spesso aggregati alle compagnie teatrali, cantavano con accompagnamento musicale testi originariamente destinati per lo più alla recitazione o alla declamazione, come quelli di Omero, Esiodo, Archiloco, Mimnermo, Focilide (Athen., XIV, 620c). In numerose iscrizioni è documentata l'attività di poeti e musici che ottennero premi e onori in diverse città greche per le loro esibizioni artistiche (cfr. M. Guarducci, *Poeti vaganti e conferenzieri dell'età ellenistica*, «Atti R. Acc. Naz. Lincei», Cl. sc. mor., s. VI, vol. 2, 1927-29, pp. 629-665).

Dopo Timoteo, gli storici della musica greca e gli eruditi non ricordano più nessun compositore famoso, ma solo nomi di virtuosi del canto e dell'esecuzione strumentale: il pubblico ammirava l'abilità tecnica dei cantori e degli strumentisti, consacrata dalla vittoria negli agoni musicali che erano organizzati periodicamente in occasione di feste solenni. Dalle iscrizioni celebrative sappiamo che *festivals* si tennero regolarmente dal IV-III secolo a.C. in poi in molte città dell'area ellenica come Orcomeno, Tespi, Oropo, Teo, Chio. A Delfi gli agoni teatrali e i concorsi di cantanti solisti nei *Sotèria*, le feste istituite nel 279 a.C. per ricordare la sconfitta dei Galati che avevano tentato di saccheggiare il santuario di Apollo, richiamavano da tutto il mondo greco compagnie di virtuosi («corporazioni di artisti dionisiaci») che comprendevano attori tragici (*tragodói*) e comici (*komodói*), citarodi, aulodi, coreuti, istruttori, rapsodi (cfr. G. M. Sifakis, *Studies in the History of Hellenistic Drama*, p. 63 sgg.; B. Gentili, *Lo spettacolo nel mondo antico* cit., p. 13 sgg.). Queste compagnie, la cui composizione variava secondo le esigenze del repertorio, davano spettacoli in tutti i centri più impor-

tanti del mondo ellenizzato: esse diffusero nell'età ellenistico-romana la conoscenza dei testi drammatici della tradizione classica, sia pure rielaborati ed adattati alla nuova prassi teatrale; fu soprattutto attraverso la loro attività che anche l'Italia meridionale e la stessa Roma conobbero queste forme di spettacolo (cfr. B. Gentili, *Lo spettacolo nel mondo antico* cit., p. 4 sgg.).

In epoca ellenistica fiorirono anche scuole che preparavano i giovani ad una specifica attività musicale: un'iscrizione di Teo (*CIG* II 3088) ci fornisce indicazioni sulle discipline che erano impartite, dalla tecnica citaristica e citarodica alla ritmica, alla melica, alla recitazione comica e tragica; in questo modo si assicurava la continuità dell'educazione teatrale e musicale.

Per le esigenze del nuovo modo di far teatro, che richiedeva per la parte musicale coloriture e timbri diversi secondo la natura dei testi presentati, si diffuse sempre di più la pratica della *synaulia* (l'accompagnamento di strumenti a fiato e a corda che suonavano assieme), della quale abbiamo già trovato testimonianze in Pindaro (cfr. p. 31), e che portò in epoca imperiale alla costituzione di vere e proprie orchestre: Seneca (*Ep.* 84, 10), a proposito di una esecuzione musicale, si dimostra impressionato dal numero dei coreuti («sono più i cantori nei nostri concerti che gli spettatori nei teatri di una volta») e dei suonatori, che occupavano tutta la scena e perfino il sommo della cavea. Ma nonostante l'uso contemporaneo di vari strumenti non si determinò tuttavia quel fenomeno dell'armonia e della polifonia che è proprio della musica moderna: non lo determinò neppure l'invenzione da parte di Ctesibio di Alessandria (III secolo a. C.) dell'organo idraulico (*hydraulis*), uno strumento molto simile agli organi attuali nel quale il rifornimento di aria alle canne era assicurato da un meccanismo che utilizzava la pressione dell'acqua.

## 13 • La teoria musicale

Per tutto il periodo ellenistico e romano, da Aristosseno in poi, i teorici continuarono a muoversi sulla linea tracciata dai Pitagorici e da Damone senza tener conto delle conquiste musicali del loro tempo: essi approfondirono la ricerca sui valori matematici degli intervalli e sulla loro disposizione all'interno dei tetracordi,

definirono i vari sistemi, formati dall'unione di due o più tetracordi e continuarono a discutere i problemi dell'*ethos* musicale.

Poiché in epoca ellenistica e romana la musica arcaica e classica non era più eseguita, si perse anche l'esatta nozione di *harmonia*, quale era stata teorizzata nel passato da Laso ad Aristotele (cfr. p. 26 sgg.). Così il termine *harmonia* nella tradizione pitagorica da Filolao in poi (cfr. Nicom., *Ench.* 9, p. 252, 3 sgg. Jan) definì restrittivamente l'intervallo di ottava, entro il quale erano compresi i suoni dell'accordatura della cetra; in Aristosseno invece designò il *genos* enarmonico (cfr. p. 28), cioè uno solo dei caratteri che concorrevano in passato a definire le *harmoniai*, in particolare la frigia (cfr. p. 28 sg.). Le denominazioni delle antiche *harmoniai* - dorica, eolica, frigia, lidia, ionica – servirono anche per indicare e distinguere i *tonoi* o *tropoi*, scale che si differenziavano per le altezze relative dei suoni, e che trasferivano all'interno del sistema perfetto immutabile di due ottave tutti gli aspetti che potevano assumere i quattro tetracordi congiunti a due a due. Se la posizione dei diversi *tonoi* e *tropoi* in quest'àmbito e i loro rapporti reciproci non erano ancora ben definiti al tempo di Aristosseno (*El. harm.* II, 37 sgg., p. 46, 17 sgg. Da Rios), più tardi, in epoca romana, ciascuno di essi trovò una sua collocazione nel sistema perfetto e fu descritto nelle tavole di notazione (cfr. Alyp., *Isag.* 1 sgg., p. 367 sgg. Jan).

Alle scale così definite furono attribuiti quegli stessi caratteri di *ethos* musicale che Damone e i suoi seguaci avevano individuato nelle omonime *harmoniai* (Ptol., *El. harm.* II, 7, p. 58, 7 sgg. Düring). Vi fu però anche chi non riconobbe alla musica alcun valore etico, come l'anonimo autore del *Pap. Hibeh* I, 13 (v. *Lettura n. 4*) e come l'epicureo Filodemo di Gadara (I secolo a. C.) il quale, in polemica con lo stoico Diogene di Babilonia, affermava che nella *mousiké* la melodia e il ritmo senza parole non possono avere una funzione etica (*De mus.* IV, p. 64 sgg. Kemke).

Il primo musicologo dell'età ellenistica fu Aristosseno di Taranto, discepolo di Aristotele: le sue opere costituirono il fondamento di tutta la teoria musicale successiva. Negli *Elementa harmonica*, dopo aver definito il proprio terreno d'indagine (lo studio degli intervalli, dei tetracordi e dei sistemi), egli individua gli elementi della melodia e i *gene* (diatonico, enarmonico e cromatico) dei tetracordi. Aristosseno sostiene che il calcolo dei rapporti esistenti tra

i diversi suoni e la misura dell'ampiezza degli intervalli non bastano a spiegare i fenomeni musicali e ad indicare i caratteri della corretta composizione, ma per la comprensione della musica sono necessari soprattutto l'orecchio, l'intelletto e la memoria che permettono a chi ascolta di percepire i rapporti tra le note nella loro successione (*El. harm.* II, 31 sgg., p. 40, 12 sgg. Da Rios): pur riconoscendo il valore della ricerca matematica che era stata iniziata e portata avanti dai Pitagorici, egli pone in grande evidenza il ruolo insostituibile della percezione sensibile per giudicare i fenomeni musicali che sono dinamici e non statici.

Nel terzo libro degli *Elementa* Aristosseno approfondisce l'analisi dei tetracordi con particolare riguardo alla definizione dei *gene*, considerando le diverse forme che i tetracordi stessi possono assumere secondo la collocazione delle due note intermedie; manca invece nella sua opera ogni accenno alle *harmoniai*.

Negli *Elementa rhythmica*, l'opera nella quale considera i valori cronici del testo poetico nell'esecuzione musicale, Aristosseno definisce i diversi generi ritmici in base al rapporto matematico tra la durata dei tempi forti (tempi in battere) e dei tempi deboli (tempi in levare): genere pari (rapporto 1:1), doppio (2:1) ed hemiolio (3:2). Il genere epitrito (rapporto 4:3) è da lui considerato aritmico (*El. rhythm.*, p. 25, 14 sgg. Pighi): non così da Aristide Quintiliano (*De mus.* I, 14, p. 34,13 sgg. Winnington-Ingram), che, sia pure con qualche riserva (*De mus.* I, 14, p. 33, 30 Winnington-Ingram), lo pone sullo stesso piano degli altri tre generi.

Per Aristosseno, anche nell'analisi ritmica è determinante il giudizio fondato sulla percezione auditiva (*áisthesis*; cfr. *El. rhythm.*, p. 17, 8 sgg.; 17, 28 sgg.; 18, 23 sgg.; 19, 26 sgg., eccetera Pighi): in effetti, il suo discorso non riguarda la struttura metrica del verso, determinata in modo fisso dalla quantità delle sillabe, ma la configurazione ritmica che la poesia assume al momento dell'esecuzione musicale, non più vincolata dopo Timoteo ai valori temporali del testo verbale.

I trattati sulla musica del periodo più tardo contengono qualche elemento originale non tanto nelle definizioni e negli enunciati teorici, che ricalcano per lo più gli schemi pitagorici ed aristossenici, quanto nelle considerazioni sul valore educativo della musica e in generale sui rapporti tra musica e filosofia. Opera preziosa per completezza e qualità dell'informazione è il *De musica*

di Aristide Quintiliano, che si ritiene generalmente vissuto nel II secolo ma che secondo una diversa valutazione degli elementi cronologici apparterrebbe invece al IV secolo (cfr. L. Zanoncelli, *La filosofia musicale di Aristide Quintiliano*, «Quaderni Urbinati», n. 24, 1977, pp. 87-93). Nel primo libro, dopo aver definito la musica e le sue parti, l'autore espone sommariamente i princìpi della teoria musicale secondo gli schemi aristossenici ma con una problematica più ampia: egli considera nelle linee generali anche i rapporti tra melodia e testo poetico (*De mus.* I, 12, p. 28, 8 sgg. Winnington-Ingram) e introduce nella sua opera anche le tavole della notazione musicale. Nei capitoli che trattano del ritmo e del metro poetico (*De mus.* I, 13 sgg., p. 31, 3 sgg. Winnington-Ingram) Aristide Quintiliano distingue la dottrina più antica dei cosiddetti *symplékontes*, di coloro cioè che nelle loro analisi non avevano operato alcuna distinzione tra schema ritmico e schema metrico in quanto essi coincisero nell'uso musicale arcaico e classico fino al tempo di Timoteo, da quella dei metricologi e dei ritmicologi, che consideravano gli uni la figura metrica del testo, gli altri la sua realizzazione ritmica nel canto.

Anche se i suoi enunciati teorici non presentano sostanziali novità di impostazione rispetto alla dottrina ritmica e metrica precedente, la sua opera si segnala per la chiarezza e la sistematicità dell'esposizione; essa prende in esame anche strutture ritmiche quali i ritmi epitritici (*De mus.* I, 14, p. 33, 30 sgg. Winnington-Ingram), i ritmi composti e misti (*De mus.* I, 14, p. 34, 19 sgg. Winnington-Ingram) e i ritmi irrazionali (*De mus.* I, 17, p. 37, 24 sgg. Winnington-Ingram), quelli cioè per i quali non si può individuare un rapporto costante tra tempo forte e tempo debole (*De mus.* I, 14, p. 33, 21-22 Winnington-Ingram). L'opera di Aristide Quintiliano contiene una dottrina ritmica progredita rispetto ad Aristosseno: concorda con l'anonimo trattato di ritmica di un papiro del III sec. (*Pap. Oxy.* 9 + 2687) nel quale sono prese in esame le possibili realizzazioni ritmiche dei metri cretici, coriambici (– ⏑ ⏑ –) e dattilici, un testo che gli editori hanno attribuito ad Aristosseno, ma che appartiene senz'altro ad un autore che usa la terminologia tecnica e il lessico di Aristide Quintiliano (cfr. B. Gentili, *La metrica greca oggi: problemi e metodologie* in *Problemi di metrica classica*, p. 18).

Nel secondo libro del suo trattato l'autore considera la funzione paideutica della musica e in generale gli effetti che i diversi tipi di musica producono sull'animo umano. Già all'inizio del primo libro Aristide aveva affermato che dialettica e retorica possono giovare all'anima solo se la trovano già purificata dalla musica (*De mus.* I, 1, p. 2, 3 sgg. Winnington-Ingram); nei primi capitoli del secondo libro egli definisce la musica come la disciplina-guida per l'educazione dell'elemento irrazionale dell'anima, collocandola nella stessa posizione di primato che occupa la filosofia per l'elemento razionale (*De mus.* II, 3, p. 54, 27 sgg. Winnington-Ingram). La *mousiké* – intesa come unione di parola, melodia e danza – è la più efficace di tutte le arti per l'educazione dell'uomo. La pittura e la scultura producono effetti limitati poiché presentano alla vista solo una raffigurazione statica della realtà; la poesia senza melodia e danza agisce sull'animo attraverso l'udito ma non sa destare il *pathos* né tanto meno far sì che esso si adegui agli argomenti trattati. La *mousiké* invece educa per mezzo della parola, della melodia e della danza, che è una rappresentazione mimica delle azioni fondata sul ritmo; agisce attraverso l'udito e la vista, realizzando il grado più elevato di mimesi in modo dinamico e non statico (*De mus.* II, 4, p. 56, 6 sgg. Winnington-Ingram). Aristide Quintiliano, a differenza di Filodemo, ammette l'esistenza di un *ethos* anche per la pura melodia (*De mus.* I, 12, p. 30, 20 Winnington-Ingram), ma considera l'unione di poesia, melodia e danza come la forma artistica più compiuta e insieme più utile all'educazione poiché ognuna di esse esercita in questo senso una funzione complementare alle altre.

Il dibattito, come abbiamo veduto, tra chi negava il valore etico della *mousiké* (Filodemo) considerando melodia e ritmo come meri strumenti di piacere, e chi (Aristide Quintiliano) le attribuiva invece una funzione primaria sul piano educativo, aveva in sostanza quelle stesse motivazioni di ordine moralistico e razionalistico che a distanza di molti secoli saranno a fondamento di tutte le polemiche sul rapporto musica-poesia e in particolare sul melodramma nella cultura italiana e francese del XVII e XVIII secolo (cfr. E. Fubini, *L'estetica musicale dal Settecento ad oggi*, Einaudi, Torino 1974[5], pp. 15-59).

Nello stesso capitolo del *De musica* Aristide Quintiliano sostiene che per l'imitazione si devono proporre nella *performance* i carat-

teri nobili e virili dei pensieri e dei discorsi come pure delle melodie e dei ritmi. L'origine platonica di questi princìpi è evidente. Ma nel *De musica* troviamo echi di altre dottrine, neoplatoniche, neopitagoriche, peripatetiche e stoiche, soprattutto nel terzo libro, nel quale Aristide Quintiliano considera i rapporti e le analogie tra la natura del cosmo e la natura dell'uomo, tra la musica delle sfere celesti e la musica terrena (cfr. L. Zanoncelli, *La filosofia musicale di Aristide Quintiliano* cit., pp. 52-72).

Elementi della cosmologia neopitagorica e neoplatonica sono presenti anche nel *De institutione musica* di Severino Boezio (V secolo), soprattutto nella distinzione che egli opera tra *musica mundana*, *musica humana* e *musica instrumentorum*: la prima è l'armonia dell'universo che nasce dal movimento dei cieli e degli astri e che non può essere percepita da orecchio mortale; la seconda è l'armonia che fa coesistere e contempera nell'uomo l'elemento corporeo e l'elemento spirituale; la terza è la musica delle voci e degli strumenti (*De inst. mus.* I, 2, p. 187, 18 sgg. Friedlein).

# III • La musica romana

Nel corso del III secolo a.C. si fece più sensibile l'influenza della cultura greca nell'ambiente romano per i contatti sempre più frequenti che Roma stabilì con l'Italia meridionale soprattutto dopo la vittoria su Taranto e la prima guerra punica. Ma fin dall'epoca della sua fondazione Roma e il Lazio avevano avuto contatti frequenti con il mondo greco, come provano i ritrovamenti di ceramiche submicenee, protocorinzie e geometriche, in diverse località della regione (cfr. E. La Rocca, *Note sulle importazioni greche in territorio laziale nell'VIII secolo a.C.*, «La parola del passato», n. 177, 1977, pp. 375-397); la civiltà greca era penetrata nell'Italia centrale anche attraverso la mediazione degli Etruschi che esercitarono una influenza determinante sulla formazione delle istituzioni civili e religiose dei Romani nel periodo regio.

Sappiamo che a Roma e nel Lazio si svilupparono forme di canto rituale, monodico e corale, ma delle antiche forme musicali non è conservata nessuna testimonianza, né diretta né indiretta; ci rimane solo qualche frammento dei testi cantati e indicazioni abbastanza vaghe sui modi di esecuzione dei canti. Si trattava di carmi sacrali (*Carmen Fratrum Arvalium*, *Carmen Saliare*) che si facevano risalire al tempo dei primi re di Roma, canti conviviali di argomento epico-storico (*carmina convivalia*) accompagnati dalla *tibia* (lo strumento corrispondente all'*aulós* dei Greci), canti in onore dei generali vittoriosi (*carmina triumphalia*), lamentazioni funebri (*neniae*).

Gli spettacoli teatrali fino al IV secolo a.C. ebbero le caratteristiche proprie delle manifestazioni drammatiche di tutte le popolazioni primitive: la loro ricorrenza era determinata dal ritmo dei lavori agricoli, avevano motivazioni rituali e si fondavano sull'improvvisazione. Il canto e la danza accompagnavano le battute scherzose e spesso mordaci che gli attori scambiavano con gli spettatori (Fescennini); si rappresentavano anche farse paesane (Atellane) che lasciavano la più ampia libertà di improvvisazione ai protagonisti. Nel 364 a.C. furono istituiti in Roma *ludi scenici* per far ces-

sare una pestilenza che affliggeva la città: attori etruschi (*ludiones*) danzarono accompagnati dal suono della *tibia*. Essi vennero imitati dai giovani romani, che aggiunsero alla danza un canto ritmicamente variato sull'aria intonata dal tibicine: furono denominati *histriones* da *ister* che presso gli Etruschi indicava il danzatore; le loro composizioni furono chiamate *saturae* (Liv. VII, 2, 3 sgg.).

Questi generi di spettacolo improvvisato furono popolari in Roma fino alla metà del III secolo a.C. quando l'occupazione dell'Italia meridionale e della Sicilia, dopo la prima guerra punica, portò i Romani a contatto diretto e continuo con le manifestazioni teatrali dei Greci: alle forme tradizionali di spettacolo si sostituirono rappresentazioni di tragedie e commedie in latino, i cui schemi ed argomenti erano però ripresi dal repertorio classico greco, soprattutto da Euripide e dai poeti della Commedia nuova come Menandro, Difilo e Filemone. Il primo autore di questo nuovo corso del teatro romano fu Livio Andronico, un greco di Taranto portato a Roma come schiavo e in séguito liberato; egli aprì la strada a tutti gli altri poeti come Nevio, Ennio, Plauto, Cecilio Stazio, Pacuvio, Terenzio, Accio che nel corso del III e del II secolo a.C. furono i protagonisti della vita culturale romana.

Il repertorio teatrale greco era conosciuto in Italia soprattutto attraverso le rappresentazioni degli artisti dionisiaci, che avevano costituito compagnie anche nelle principali città della Magna Grecia (cfr. B. Gentili, *Lo spettacolo nel mondo antico* cit., p. 5); ma i loro copioni, come si è già detto, non rispettavano le strutture originali e l'integrità dei testi classici, sui quali essi intervenivano con tagli, trasposizioni, sostituzioni di interi passi con altri ripresi da opere diverse. Anche gli autori romani, soprattutto i poeti comici, si comportarono in modo analogo nei confronti degli originali greci che tradussero in latino: usarono la tecnica della *contaminatio*, che consisteva appunto nell'introdurre nella trama di una commedia, ripresa da un determinato testo teatrale greco, intere scene mutuate da altre commedie greche dello stesso o di un altro autore (cfr. B. Gentili, *Lo spettacolo nel mondo antico* cit., p. 24 sgg.). Anche nella suddivisione delle parti recitate (*deverbia*) e cantate (*cantica*) essi non si mantennero fedeli al testo greco, ma affidarono al canto anche quei versi che nel modello originale erano destinati alla recitazione, come, ad esempio, nella *Medea* di Ennio e nel *Plocium* di Cecilio Stazio (cfr. B. Gentili, *Lo spettacolo nel mondo antico*

cit., p. 28 sgg.). Qualcosa di simile facevano anche i virtuosi greci, quando mettevano in musica passi di tragedie in trimetri giambici, metro che nel teatro classico era affidato al parlato (come nel *Pap. Osl.* 1413, del I-II secolo; cfr. S. Eitrem-L. Amundsen-R. P. Winnington-Ingram, *Fragments of unknown Greek tragic texts with musical notation (P. Osl. inv. No. 1413)*, «Symbolae Osloenses», n. 31, 1955, pp. 1-87; B. Gentili, *Lo spettacolo nel mondo antico* cit., p. 19 sgg.).

In queste elaborazioni teatrali la musica ebbe certamente un ruolo di notevole rilievo. Nella tragedia, le parti cantate, monodie e duetti, si alternavano al dialogo parlato, come indicano i frammenti in metro lirico che ci sono pervenuti e la testimonianza (se deve essere riferita anche agli spettacoli tragici) secondo la quale Livio Andronico, nell'ultimo periodo della sua attività di compositore-attore, si sarebbe riservato sulla scena il parlato e l'azione mimica, affidando il canto ad un solista più giovane (Liv. VII 2, 8 sgg.). Non si può invece affermare con certezza che la tragedia romana comprendesse normalmente anche canti corali, anche se in qualche dramma alcune parti furono affidate al coro (cfr. Enn., *Iphig.*, vv. 183-190, p. 44-45 Ribbeck; Pac., *Niptra*, vv. 259-262, p. 126 Ribbeck; Pompon., *inc. fab.* 5-11, p. 268 Ribbeck), tanto più che l'orchestra, riservata al coro nel teatro greco, nel teatro romano era invece occupata dai seggi degli spettatori più autorevoli. Un *a solo* del *tibicen* introduceva spesso lo spettacolo e gli ascoltatori più preparati sapevano riconoscere la tragedia, prima che ne fosse annunciato il titolo, dalle prime note dello strumento (Cic., *Acad. Pr.* II, 7, 20).

Anche nella commedia i *cantica* si alternavano frequentemente ai *deverbia*, come risulta evidente dall'esame dei metri di Plauto e Terenzio; il predominio delle parti cantate dai solisti sulle parti recitate annullò quasi la necessità del coro nella funzione di intermezzo lirico: fra un atto e l'altro potevano invece inserirsi esecuzioni strumentali, come nello *Pseudolus* di Plauto (v. 573a: «tibicen vos interibi hic delectaverit»). L'accompagnamento dei canti era generalmente affidato alle *tibiae*, il doppio *aulós*: le didascalie delle commedie di Terenzio indicano per ciascuna di esse il particolare tipo di strumento impiegato, le *tibiae pares* di eguale lunghezza, le *tibiae impares* che suonavano probabilmente ad intervallo di ottava l'una dall'altra, le *tibiae sarranae* o fenicie, *aulói* orien-

tali; vi è pure citato il nome del *tibicen*, che era anche l'autore delle musiche.

Purtroppo di tutte le melodie del teatro latino non è rimasto nulla, né ci sono state tramandate indicazioni sul loro carattere: solo Cicerone (*Leg.* II, 15, 39), a proposito della musica di Livio Andronico e Nevio, parla di *iucunda severitas*, di un'austerità non priva di piacevolezza.

## 15 • L'ultimo secolo della Repubblica. L'Impero

Nel 146 a.C., con la presa di Corinto, i Romani si impadronirono di tutta la Grecia. I vincitori tolsero la libertà ai vinti ma aprirono alla loro cultura le porte della propria città: giunsero dalla Grecia in gran numero i letterati, i retori, gli artisti, gli attori, i musici che trovarono a Roma le condizioni più favorevoli alla loro attività. La musica divenne in questo periodo materia di studio per i giovani e perfino per le ragazze dei ceti più elevati (cfr. Macr., *Sat.* III, 14, 4 sgg., p. 196 sgg. Willis); i maestri e gli artisti greci furono sempre più onorati ed apprezzati. Si levarono anche voci di dissenso contro gli eccessi di questa moda ellenizzante in campo musicale che si era diffusa nella società romana a partire dalla seconda metà del II secolo a.C.: ne avvertiamo gli echi nelle parole di Scipione Emiliano (Macr., *Sat.* III, 14, 7, p. 196 sgg. Willis) e di Cicerone (*Leg.* II, 15, 39), che rimpiange la semplicità delle musiche di Livio Andronico e di Nevio. Ma neppure le limitazioni imposte dai conservatori agli spettacoli dei virtuosi greci e all'uso di strumenti diversi dalla *tibia* (editto dei censori L. Caecilius Metellus Delmaticus e Cn. Domitius Ahenobarbus, del 115 a.C.; cfr. Cassiod. *Chron. a. 639 ab U.c.* e G. Rotondi, *Leges publicae populi Romani*, Milano 1912 [ripr. fot. Olms, Hildesheim 1966], p. 320) riuscirono a contenere la popolarità della musica importata dalla Grecia.

Anche nell'elaborazione della teoria musicale i Romani non assunsero posizioni originali, ma si attennero alle teorie dei Greci. Del *De musica* di Varrone (116-28 a.C.), il primo trattato in latino sulla musica che costituiva il settimo libro della sua Enciclopedia (*Disciplinae*), non ci è rimasto nulla: ma se le indicazioni che ci sono fornite dalle opere di Censorino (*De die nat.* 12, 1 sgg., p. 29 sgg.

Jahn), Marziano Capella (*De nupt. Phil. et Merc.* 9, 922 sgg., p. 490 sgg. Dick), Cassiodoro (*Institut.* II, 5, p. 142 sgg. Mynors), Macrobio (*Comm. ad Somn. Scip.* 2, 3, 4 sgg., p. 104 sgg. Willis) devono essere riferite in particolare a quest'opera, essa doveva comprendere non solo l'esposizione della teoria musicale vera e propria, ma anche l'analisi dei rapporti tra le leggi dell'armonia e quelle che regolano l'equilibrio dell'anima e dell'universo, le considerazioni sugli effetti paideutici, medici e magici della musica oltre alla descrizione degli strumenti musicali e alla storia della musica greca e romana (cfr. G. Wille, *Musica romana*, pp. 413-420). Varrone si occupò della musica anche nelle *Saturae Menippeae*: l'argomento dell'*Asinus ad lyram* (p. 188 sgg. Bolisani) riguarda l'insegnamento musicale e gli effetti della musica sugli ascoltatori («spesso al frequente variare dei toni della tibia mutano i pensieri di tutti gli spettatori, balzano i loro animi»: fr. 17, p. 192 Bolisani); nel *Parmenon* (p. 204 sgg. Bolisani) sono derisi gli imitatori dei ritmi e delle melodie greche. La sua opera, nella quale confluirono ecletticamente i princìpi delle teorie musicali pitagorica, platonica, aristotelica e aristossenica, costituì certamente, insieme con i testi greci di epoca imperiale come il *De musica* di Aristide Quintiliano, il fondamento di tutta la successiva trattatistica musicale in latino.

Sulle scene romane, dopo Terenzio ed Accio, la commedia e la tragedia persero la loro posizione di preminenza tra i generi dello spettacolo per la mancanza di autori validi e capaci di ridare loro vitalità e interesse. Si continuarono a rappresentare i drammi del passato in occasioni particolari: durante i ludi funebri che si tennero nel 44 a.C. dopo l'uccisione di Giulio Cesare, fu ripreso l'*Armorum iudicium* di Pacuvio (Suet., *Caes.* 84); un decennio prima (55 a.C.) con la *Clutaemnestra* di Accio si era inaugurato il teatro di Pompeo. Ma anche a Roma l'interesse del pubblico si polarizzava ormai sulle *performances* dei virtuosi, *comoedi* e *tragoedi*, più che sulle qualità dei testi rappresentati: personaggi come Roscio, che Cicerone nomina più di una volta come attore e cantante comico (*De orat.* I, 60; *Ad fam.* IX, 22), e come Esopo, che Quintiliano ricorda accanto a Roscio come tragedo (*Inst. or.* XI, 3, 111), dovettero godere di notevole rinomanza presso il pubblico romano.

Queste forme di divismo da una parte e di ammirazione per il virtuosismo degli interpreti dall'altra costituiscono uno dei motivi dell'affermazione nel I secolo a.C. di nuovi generi di spettacolo,

come il mimo e il pantomimo, incentrati sulla *performance* di un solista. Il mimo, farsa burlesca o *pièce* comico-satirica, vedeva impegnato sulla scena un attore che attraverso la parola, il gesto e talvolta anche la danza accompagnata dalla *tibia* interpretava realisticamente una vicenda della vita quotidiana o un argomento mitologico visto in chiave parodistica. Il pantomimo, creato nel 22 a.C. da Pilade di Cilicia (Hieron., *Chron.* XXVII, p. 437 Migne), consisteva nella realizzazione mimico-orchestica di scene di argomento mitologico o storico da parte di danzatori solisti, mentre l'accompagnamento musicale era affidato al coro e a un'orchestra formata da tibie, cetre, zampogne, strumenti a percussione che segnavano il tempo, come gli *scabella*, che si battevano con i piedi, e i cimbali (cfr. Luc., *De saltat.*, v. 68; Ovid., *Remed. amor.*, vv. 753-756). La musica che accompagnava questi spettacoli doveva avere lo stesso carattere mimetico delle composizioni destinate alle *performances* dei *comoedi* e dei *tragoedi*, dal momento che essa aveva la stessa funzione di commento e connotazione patetica delle azioni rappresentate.

Frequenti erano anche i concerti nei quali si esibivano imponenti masse corali e grandi orchestre come quelle dei pantomimi, spesso rinforzate anche dagli strumenti della musica militare (*tuba*, *lituus*, *bucina*, *cornu*: cfr. Sen., *Ep.* 84); in altre occasioni veniva impiegato anche l'organo idraulico o qualche altro strumento un po' particolare come la cetra «grossa come un carro» di cui parla Ammiano Marcellino (*Hist.* XIV, 6, 18, I p. 21 Gardthausen).

In epoca imperiale affluirono a Roma in gran numero cantanti, danzatori e strumentisti provenienti oltre che dalla Grecia, anche da altre parti dell'Impero: dall'Egitto (cfr. Prop. IV, 8, vv. 39 sgg.), dalla Siria (le *ambubaiae* di Orazio: cfr. *Sat.* I, 2, v. 1), dalla Spagna (le danzatrici di Cadice, famose per le loro danze lascive; cfr. Mart., *Epigr.* VI, 71, vv. 1 sgg.). Questo fenomeno, che si verificò in concomitanza con la massiccia immigrazione di provinciali e schiavi che alterarono profondamente il carattere stesso della società urbana, determinò la formazione di un ambiente musicale molto composito per la compresenza di forme espressive così eterogenee. Una reazione a questo inquinamento della cultura musicale grecoromana può forse essere individuata nei tentativi di ridare lustro ai generi solistici di più antica tradizione, come la citarodia e la citaristica, da parte di alcuni imperatori, che erano anche buoni

dilettanti o perlomeno intenditori di musica: Nerone, allievo del greco Terpno, istituì agoni musicali e partecipò egli stesso a competizioni citarodiche in Italia e in Grecia (Suet., *Nero* 20 sgg.); Vespasiano, per la riapertura del Teatro di Marcello, scritturò il *tragodós* Apollinare e i citarodi Terpno e Diodoro, ai quali pagò compensi molto elevati, nonostante la sua proverbiale parsimonia (Suet., *Vesp.* 19); Adriano, che si vantava della sua abilità di citarodo e di cantore (*Vita Hadr.*, 15, 9, I p. 16 Hohl), protesse il citarodo Mesomede e favorì gli studi musicali. Ma la predilezione del pubblico per le forme più straordinarie e più spettacolari di esecuzione musicale non venne mai meno: l'imperatore Carino organizzò nel 284 un concerto con cento suonatori di tromba, cento suonatori di corno e duecento tibicini (*Vita Carini* 19, 2, II p. 246 Hohl).

Accanto alle manifestazioni della musica profana si affermarono in Roma anche le espressioni musicali collegate ai culti di divinità straniere: durante le cerimonie rituali in onore di Cibele (cfr. Catull., *Carm.* 63, vv. 19-30; Lucr., *De rerum nat.* II, vv. 618 sgg.) si eseguivano melodie di origine frigia accompagnate dal suono degli *élymoi*, *aulói* di lunghezza diversa, uno dei quali terminava con un padiglione ricurvo all'indietro, e ritmate dai cimbali e dai timpani; gli stessi strumenti erano impiegati nei riti dionisiaci, i *Bacchanalia*. Il culto di Iside, che si diffuse soprattutto dopo la conquista dell'Egitto (31 a. C.), fece conoscere ai Romani, oltre alle melodie e alle danze della valle del Nilo, anche il sistro, uno strumento formato da lamine metalliche che tintinnavano agitate dai sacerdoti (cfr. Apul., *Metam.* XI, 4 sgg.).

Fu in questo ambiente culturale così vario e così composito che si formò nel I-II secolo il primo nucleo dei canti cristiani. I primi fedeli che costituirono la Chiesa di Roma erano ebrei, e nella salmodia ebraica noi possiamo senz'altro individuare uno degli elementi fondamentali delle primitive espressioni musicali cristiane (cfr. J. Chailley, *Histoire musicale du Moyen Age*, p. 25 sgg.): ma la diffusione del Cristianesimo in tutto l'Impero e la sua penetrazione in contesti culturali e sociali molto diversi arricchirono il canto liturgico di motivi eterogenei che contribuirono a differenziarlo dalla musica della sinagoga. Certamente alla costituzione del canto cristiano non fu estranea l'influenza della musica greco-romana: il più antico inno che noi conosciamo è in greco, e greca è la notazione musicale scritta sul testo (*Pap. Oxy.* 1786, del III-IV secolo;

cfr. E. Pöhlmann, *Denkmäler altgriechischer Musik*, p. 106 sgg.). Ma la contrapposizione ideologica tra cristiani e pagani, che portò alla repressione violenta delle persecuzioni e che costrinse la Chiesa per quasi tre secoli a crescere nella clandestinità, condizionò anche la musica del culto, imponendole di assumere forme autonome che la differenziassero dalla musica profana, nei confronti della quale i primi scrittori cristiani sono duramente critici (cfr. Ps. Cipr., *De spect.* 2 sgg., IV p. 811 sgg. Migne; Arnob., *Adv. nat.* II, 42, pp. 115-116 Marchesi).

Nel 313 Costantino concesse ai cristiani la libertà di culto e più tardi Teodosio fece del Cristianesimo la religione ufficiale dello Stato. Il canto liturgico si adeguò alle nuove condizioni di apertura verso gruppi sempre più numerosi di fedeli: per soddisfare l'esigenza di una partecipazione corale al rito, accanto alla salmodia solistica e al canto responsoriale, nel quale il popolo rispondeva con una breve sequenza finale alla melodia del solista, si introdusse nella liturgia cristiana anche il canto antifonale, eseguito da tutti i fedeli divisi in due semicori. Questi modi di esecuzione vocale costituirono i punti di partenza per la successiva evoluzione delle forme musicali nel Medioevo: alla caduta dell'Impero d'Occidente, solo la musica della Chiesa si salvò dall'offuscamento e dalla scomparsa della tradizione musicale classica e fu in grado di fornire un contributo determinante alla formazione delle nuove culture musicali nazionali.

Si era così concluso il ciclo della civiltà musicale greca e romana, un ciclo che si era svolto nell'arco di più di un millennio. Della musica antica non era rimasto più nulla. Solo le testimonianze letterarie e gli scritti dei teorici potevano ancora documentare ciò che il fenomeno musicale aveva rappresentato nel mondo antico.

# IV • Gli strumenti musicali

La descrizione e l'analisi dei caratteri specifici degli strumenti musicali in uso nell'antica Grecia può fondarsi innanzitutto su alcuni rari reperti archeologici di interi strumenti o di loro parti: ad esempio, le lire del British Museum, del Museo di Berlino, del Museo di Leyda, gli *aulói* del Museo Nazionale di Napoli, del Museo del Cairo e del British Museum. Ma le informazioni più abbondanti e più precise in proposito ci vengono dalle rappresentazioni dell'arte figurativa, plastica e pittorica, e in particolare dalle raffigurazioni vascolari, molto numerose e sempre abbastanza dettagliate. Altre notizie sugli strumenti o sul loro impiego ci sono state tramandate dalle fonti letterarie, da Omero fino agli autori del V sec. d.C.: di particolare valore per noi sono le opere di lessicografi come Polluce (II sec.), che nel quarto libro del suo *Onomásticon* (capp. 58-62; 67-77) elenca una serie notevole di strumenti le cui denominazioni sono talvolta corredate da essenziali note descrittive e di riferimento, e di eruditi come Ateneo (II sec.), che, soprattutto nel quarto e quattordicesimo libro dei *Deipnosophistái*, dedica ampio spazio alla discussione sugli strumenti musicali; il suo testo è fonte unica e insostituibile di notizie su diversi tipi di *aulói* e soprattutto sulle caratteristiche strutturali, l'estensione tonale e i modi di impiego delle arpe.

La maggiore difficoltà che si incontra nella classificazione degli strumenti del mondo greco è comunque quella di attribuire con certezza o quanto meno con sufficiente probabilità le denominazioni e gli elementi descrittivi forniti dalle fonti letterarie ai diversi tipi di strumento raffigurati nelle opere dell'arte antica: i nomi riportati dagli autori e le relative indicazioni di struttura spesso si possono adattare a diverse figure di strumenti dello stesso genere. Agevole appare dunque soltanto la suddivisione degli strumenti secondo le grandi classi organologiche, quelle degli strumenti a corda, degli strumenti a fiato e a percussione; degli strumenti a corda, quelli con corde della stessa lunghezza (lire, cetre, eccetera), con corde di lunghezza diversa (arpe) e quelli con manico unico e allungato (liuti).

## 16 • Strumenti a corde

Lo studio degli strumenti musicali in uso nell'antica Grecia non può neppure prescindere da una conoscenza generale di tutta l'organologia dei paesi del Mediterraneo orientale: quasi sempre dobbiamo constatare che le aree di diffusione di ogni strumento travalicano i confini geografici e linguistici delle diverse zone della Grecia, soprattutto verso l'Asia minore e l'Oriente. Del resto i Greci stessi, nelle loro narrazioni mitologiche sull'origine di alcuni strumenti come gli *aulói*, tendevano a trasferirle al di fuori dei confini dell'*oikoumene* greca: solo la nascita della *chelys*, della forma più rudimentale di strumento a corde di uguale lunghezza la cui cassa di risonanza è costituita dal guscio di una tartaruga (cfr. Hom., *Hymn. Herm.*, vv. 39 sgg.), era avvenuta nel Peloponneso, a Kyllene. Sembra quasi che si sia così voluto rivendicare alla lira o alla cetra, gli strumenti derivati dalla *chelys*, un tratto specifico di autoctonia e di originalità greca: in realtà la presenza di diversi tipi di lire e cetre in tutta la organologia medio-orientale fin dall'età sumerica non consente di riconoscere ai Greci neppure il vanto della paternità esclusiva di tali strumenti.

Secondo il mito, dunque, e probabilmente anche nella realtà storica, la lira originaria avrebbe utilizzato come cassa di risonanza (*echeion*) il guscio di una tartaruga, al quale sarebbero state legate le corna di un animale (*pecheis*) congiunte in cima da una traversa (*zygón*); ad essa sarebbero state assicurate le corde, collegate dall'altra parte al guscio per mezzo di una cordiera (*chordótonon*) e di un ponticello (*magás*), supporto di legno dolce per le corde che aveva l'ufficio di trasmettere alla cassa di risonanza le vibrazioni delle corde stesse pizzicate dal suonatore. Sembra che le corde fossero tese e intonate in modo molto rudimentale; anche se non tutti gli studiosi concordano nell'interpretare le indicazioni che ci vengono fornite in proposito dai testi letterari e dai reperti archeologici, esse sarebbero state fatte girare attorno allo *zygón* e fissate con un pezzo di cuoio bovino (*kollops* o *kóllabos*) ritagliato dal collo dell'animale, con uno strato di grasso colloso che aderiva strettamente alla corda avvolta e la teneva ferma. È evidente che un simile sistema non poteva dare alcuna garanzia né di precisione né di tenuta dell'accordatura, soprattutto se si tiene conto anche della

scadente qualità delle corde, fabbricate con il budello ritorto o con i tendini (*neura*) degli animali, di grossezza ineguale, di elasticità non costante, non proporzionale alla grossezza. Dobbiamo dunque presumere che particolari forme di accordatura che prevedevano la suddivisione del tono in quattro parti e la determinazione di diverse *chroai*, coloriture comportanti spostamenti di una minima frazione di tono nell'altezza dei suoni intermedi del tetracordo, esistessero, con la precisione che viene loro attribuita, soltanto nei trattati teorici; nella pratica si sarà probabilmente cercato di raggiungere un accettabile grado di approssimazione, ma non si sarà mai potuto arrivare molto avanti sulla via della perfetta intonazione. L'aleatorietà delle accordature sarà certamente stata uno dei motivi per i quali la pratica del far suonare assieme più strumenti (*synaulia*) non ebbe mai ampia diffusione nella musica greca. Il numero delle corde non fu sempre lo stesso, ma variò col tempo, passando da un minimo di quattro a un massimo di undici-dodici (cfr. G. Comotti, *L'endecacordo di Ione di Chio*, «Quaderni Urbinati», n. 13, 1972, pp. 54-61), per le esigenze di aumentare l'àmbito tonale dello strumento e di suddividere gli intervalli in frazioni sempre più piccole.

Fra gli strumenti a corda, i più comuni in Grecia furono quelli che avevano le corde di uguale lunghezza. Nella sostanziale unità tipologica possiamo distinguere due sottoclassi: gli strumenti con i bracci strutturalmente distinti dalla cassa armonica e quelli nei quali invece i bracci costituiscono un prolungamento della cassa stessa. Tra i primi, oltre alla *chelys*, il tipo di lira già descritto e che è il più frequentemente riprodotto nelle rappresentazioni figurative, dobbiamo ricordare uno strumento dalla piccola cassa di risonanza e dai lunghi bracci ricurvi congiunti da un corto *zygón*, caratteristiche queste che comportavano una scarsa sonorità, e, data la lunghezza delle corde, un'intonazione grave; lo strumento è stato identificato con il *bárbiton*, caro ai poeti di Lesbo, e doveva avere una certa diffusione anche in àmbito dionisiaco, come sembra indicare la sua presenza nelle scene di *komos* (cfr. M. Wegner, *Das Musikleben der Griechen* cit., tavv. 14; 15 a,b) e la sua associazione con i *krótala*. Esso doveva essere utilizzato soprattutto in ambienti chiusi, davanti a un pubblico ridotto, come quello di una sala da convito o di un tìaso. Nelle pitture vascolari si trova talvolta anche la raffigurazione di un altro tipo di lira, dalla cassa

semicircolare a base rettilinea e dai bracci ricurvi come quelli del *bárbiton*, ma molto più corti, denominata *Thamyris - kithara* da M. Wegner (*Musikleben* cit., p. 46) per la sua presenza in una rappresentazione della saga del cantore trace (Oxford 530; *CVA* Oxford II, 1, tav. 32,1). Un altro tipo di lira molto simile al precedente ha la cassa di risonanza a forma di prisma a base rettangolare; i bracci, talvolta di lunghezza disuguale, si innalzano dalla faccia superiore e reggono una traversa che ha la stessa lunghezza dell'intero strumento, la cui struttura è molto vicina a quella della lira sumerica di Ur (II millennio a.C.) dell'University Museum di Filadelfia, una lira in legno di notevole mole (è alta più di un metro), destinata probabilmente ad esecuzioni in ambienti molto vasti come appunto il palazzo reale di Ur, nella cui necropoli è stata rinvenuta.

La lira fu sempre considerata lo strumento degli uomini liberi, lo strumento "nobile" per eccellenza: sulla lira i giovani imparavano la musica, ripetendo a orecchio le melodie intonate dal maestro (Plat, *Leg.* VII, 812b-813a); la lira era presente nei banchetti come strumento accompagnatore degli scolii, canti conviviali tradizionali, o delle improvvisazioni dei convitati: chi non sapeva suonarla, era considerato un rozzo e un incolto, come capitò a Temistocle (Ion, *FGrHist* 392 F 13) quando ricusò la lira in un convito. Invece gli strumenti a corda più usati dai professionisti furono quelli in cui la cassa di risonanza è più ampia, raccordata con i bracci senza soluzione di continuità, con un volume di suono notevole che li rendeva idonei per le esecuzioni in ampi spazi. Il più antico, lo strumento degli aedi, citato frequentemente nei poemi omerici, è la *phorminx*; essa è stata identificata con uno strumento, già raffigurato nei vasi di stile geometrico (la *kanne* del Dipylon, Tübingen, n. inv. 2657; cfr. Jean M. Davison, *Attic geometric Workshops*, «Yale Class. Stud.», n. 16, 1961, p. 83 sg., fig. 127), dalla cassa di risonanza semicircolare che continua nei bracci perpendicolari alle estremità del diametro dell'*echeion*. Le corde sono di norma quattro: se in qualche rappresentazione se ne contano solo tre, c'è da pensare che si tratti di un errore nella raffigurazione piuttosto che credere all'esistenza di uno strumento dall'estensione tonale tanto ridotta.

È molto difficile formulare ipotesi sull'accordatura della *phorminx* a quattro corde; poiché il sistema-base della teoria musicale

greca era il tetracordo, con un intervallo di quarta (due toni e mezzo) tra la nota più acuta e la più grave e con le due note intermedie che assumevano una posizione diversa secondo i generi – diatonico enarmonico e cromatico – e secondo le *chroai*, le coloriture, si è pensato che tale fosse anche l'accordatura degli strumenti più antichi a quattro corde. M. L. West (*The Singing of Homer and the Modes of Early Greek Music*, «Journ. Hell. Stud.», n. 101, 1981, pp. 113-129), sulla base di una analisi delle note che compaiono in tutti gli schemi delle antiche *harmoniai* riportati da Aristide Quintiliano (*De mus.* I, 9, p. 18, 5 sgg. Winnington-Ingram), il quale li ha probabilmente ripresi da tradizione damonica (cfr. *De mus.* II, 14, p. 80, 29 Winnington-Ingram), tenendo conto delle differenze di intonazione tra sillabe toniche e atone in una lingua ad accento musicale come il greco, formula un'ipotesi di accordatura della *phorminx* sulle note mi (*hypate*) – fa (*líchanos*) – la (*mese*) – $re_1$ (*nete*) e propone perfino una lettura musicale dei primi versi dell'*Iliade*. Ma è più probabile che le accordature degli strumenti musicali a corda nella Grecia antica non fossero sempre uguali, fissate su alcune note, come quelle degli strumenti moderni, ma variassero secondo le caratteristiche del brano da eseguire e secondo le necessità dell'esecutore stesso, che avrà certamente accordato lo strumento secondo l'estensione della voce del cantore che doveva accompagnare.

Lo strumento da concerto per eccellenza era però la *kithara*, dalla cassa armonica considerevolmente ampia, a forma di trapezio isoscele, poggiante sulla base minore e che si restringeva bruscamente alla base dei due bracci, piuttosto corti e tozzi. Uno strumento per musici professionisti (cfr. Aristot., *Pol.* VIII, 1341a, 17), di origine forse orientale, se esso è da identificare, come è molto probabile, con l'*asiás* di cui parla lo Ps. Plutarco (*De mus.* 6, 1133c) a proposito di Kepion, discepolo di Terpandro, che per primo l'avrebbe fabbricata nell'isola di Lesbo. Uno strumento pesante, a sette corde, costruito con particolari cure, con intagli e intarsi d'avorio e di legni pregiati. Nelle rappresentazioni vascolari esso è suonato generalmente da uomini; tra le donne sono raffigurate con la *kithara* le Menadi (*CVA* Br. Mus. III He tav. 42 1b = Gr. Brit. 162), e Nike (*CVA* Oxford III 1 tav. 15,1 = Gr. Brit. 107). Solo raramente essa è affidata a donne comuni.

La cetra acquistò importanza sempre maggiore nel mondo musicale greco via via che la *performance* solistica assunse caratteri di

virtuosismo esasperato e impose l'uso di strumenti all'altezza delle prestazioni che si richiedevano agli esecutori professionisti.

Nelle rappresentazioni vascolari della fine del VI e del V sec. a.C. troviamo anche uno strumento che assomma caratteri della cetra e della *phorminx*: di quest'ultima conserva la forma semicircolare della cassa armonica, che però ha dimensioni più ampie; i bracci robusti e ravvicinati richiamano quelli della cetra, anche se appaiono più lunghi e slanciati. Le corde sono sette, a differenza della *phorminx* che ne aveva quattro. Si tratta di uno strumento che doveva avere un volume di suono maggiore della *phorminx*, anche se non pari a quello della cetra; uno strumento che nelle raffigurazioni è suonato quasi sempre da mani femminili (cfr. M. Wegner, *Musikleben* cit., pp. 206-208, s.v. *Wiegen-Kithara*). Non conosciamo il suo nome, ma poiché rappresenta indubbiamente un modello più evoluto della *phorminx*, è molto probabile che fosse chiamato anch'esso con lo stesso nome. Gli è stata attribuita dagli studiosi moderni la denominazione di *Wiegen-Kithara* per la forma della cassa armonica che richiama quella di una culla vista di fronte (cfr. M. Wegner, *Musikleben* cit., p. 31).

Suonate generalmente all'interno della casa e raffigurate quasi sempre anch'esse in mano a donne, le arpe non ebbero mai particolare rilievo nella vita musicale dei Greci, ma furono sempre considerate strumenti estranei alla tradizione greca, importate da altre culture e senza alcuna incidenza nella prassi educativa, a differenza della lira e della cetra; eppure non va dimenticato che la più antica raffigurazione di uno strumento a corda nell'arte greca è proprio quella di un'arpa: una statuetta marmorea di un arpista del III millennio a.C. ritrovata a Keros nell'isola di Thera (The Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, 1947, n. 47.100.1). La loro *polychordia* è messa sotto accusa da Platone (*Resp.* III, 399d), che non le accoglie fra gli strumenti ammessi nella sua città perché esse producono anche armonie diverse dalla dorica e dalla frigia, le sole che imitano parole e accenti di chi dimostra coraggio in guerra e capacità di persuasione in pace. Numerose sono le denominazioni che gli scrittori antichi attribuiscono a strumenti di questa categoria: *trígonon*, *psaltérion*, *sambyke*, *mágadis*, *pektís*, *phoinix*, *spadix*, *iambyke*, *nablas*, *epigóneion*, *simíkeion*, *lyrophoiníkion*, *paríambos*, *pelex*; diversi, anche se non altrettanto numerosi, sono i tipi di arpa che sono raffigurati nelle rappresentazioni pittoriche e plastiche

a partire dalla metà del v sec. a.C. R. Herbig nella sua classificazione (*Griechische Harfen*, «Ath. Mitt.», n. 54, 1929, pp. 164-193, tavv. VII-VII, Beil. 55-58) ne individua quattro tipi fondamentali: il primo ha una cassa di risonanza superiore leggermente curva in avanti connessa ad angolo acuto con una base sottile; tra l'una e l'altra sono tese le corde; il secondo ha un corpo di risonanza apparentemente fusiforme, con l'intelaiatura costituita da cinque bastoni; il terzo ha il telaio triangolare e ciascuno dei tre elementi che lo compongono dovrebbe funzionare da cassa di risonanza; il quarto, il più comune, ha una cassa di risonanza superiore molto incurvata in avanti e una base costituita da due elementi paralleli: all'elemento superiore sono legate le corde con i *kóllaboi* o *kóllopes*. Il terzo lato può essere aperto o chiuso da un elemento lineare di congiunzione tra cassa di risonanza e base, che può anche avere la forma di un uccello stilizzato, probabile imitazione di modelli egizi o medio-orientali. Solo agli strumenti del secondo gruppo, alle «arpe a fuso» (così definite da R. Herbig), è possibile attribuire con un accettabile grado di probabilità una denominazione antica, quella di *mágadis*: la corretta interpretazione di un passo di Teleste (*PMG* fr. 808), che definisce la *mágadis* «strumento dai cinque bastoni», trova puntuale rispondenza nell'intelaiatura dell'arpa a fuso che è costituita proprio da cinque bastoni; Anacreonte attribuisce alla *mágadis* venti corde (fr. 96 Gentili) e venti sono le corde dell'arpa a fuso in un vaso del Metropolitan Museum di New York (Rogers Fund, 1907, 07.286.35a-b). Anche la diversa inclinazione del braccio superiore rispetto alla base, inclinazione che si accentua nella parte in cui sono tese le corde più lunghe, è giustificata in uno strumento come la *mágadis*, nella quale la metà delle corde deve corrispondere all'altra metà ad intervallo di ottava (cfr. G. Comotti, *Un'antica arpa, la "mágadis", in un frammento di Teleste (fr. 808 P.)*, «Quaderni Urbinati», n.s. 15 [44], 1983, pp. 57-71).

Per gli altri tipi di arpa, una identificazione con qualcuno degli strumenti citati da Ateneo e Polluce appare molto problematica e poco sicura, data la scarsità delle indicazioni sulla forma degli strumenti che gli autori antichi ci hanno tramandato. Solo riguardo alla *sambyke* noi possiamo azzardare un'ipotesi: lo stesso nome designava anche una macchina da assedio navigante descritta da Polibio (VIII, 4, 2) che nella forma e nella struttura richiamava lo strumento musicale. Essa era costituita da due navi affiancate e legate

l'una all'altra, sulle quali poggiava una scala, fabbricata in modo da poter essere calata in avanti, verso la prora, per mezzo di carrucole legate agli alberi e tanto lunga da arrivare oltre i rostri, una volta abbassata. La scala era protetta in alto e ai fianchi e reggeva all'estremità un ripiano, dal quale quattro uomini potevano combattere rivolti verso il nemico. La macchina era avvicinata alle mura della città dai rematori: la scala, abbassata in modo che il ripiano superiore poggiasse sulle mura, consentiva agli assedianti di salire senza danni sulle mura stesse e di combattere allo stesso livello dei difensori. Se noi consideriamo l'aspetto di questa macchina, dobbiamo convenire che essa era molto simile al telaio di un'arpa costituito da una base abbastanza solida, che funzionava da cassa armonica, e da un braccio, anch'esso piuttosto robusto, molto inclinato, la cui parte terminale – corrispondente al ripiano della scala – era parallela alla base e si protendeva fino a sopravanzare la base stessa. Un'arpa di questa forma può essere quella riprodotta in una *pelike* del Museo Nazionale di Napoli (n. inv. 3231), descritta da R. Herbig (*Griechische Harfen* cit., p. 180, fig. 6), appartenente al quarto tipo della sua classificazione; questa identificazione non si accorda però con la testimonianza di Euforione trasmessa da Ateneo (XIV, 633f sgg.) secondo la quale la *sambyke* usata dai Parti e dai Trogloditi aveva solo quattro corde: non si sarebbe trattato allora di un'arpa, strumento *polýchordos* per eccellenza. Può darsi che Euforione menzioni con il nome di *sambyke* un altro tipo di cordofono, che aveva qualche particolare in comune con l'arpa in questione. La *sambyke* in ogni modo doveva essere uno strumento di dimensioni ridotte, dalle corde corte che suonavano quindi nei toni acuti e dal carattere effeminato (Aristid. Quint., *De mus.* II, 16, p. 85, 10 sgg. Winnington-Ingram).

Quanto alle altre denominazioni, *trígonon*, "arpa triangolare", può essere il nome di arpe come quelle del terzo tipo di Herbig (ad esempio l'*hydria* del Br. Mus. E 228, Cat. of Vases III 180s. tav. 9, descritta e riprodotta da Herbig a pp. 177-178); *psaltérion*, termine che indica "qualsiasi strumento da suonare senza il plettro, da pizzicare con le dita" (*psallein*), è usato otto volte nella traduzione biblica dei Settanta per rendere l'ebraico *nēvel* che è anche reso quattordici volte con *nabla*. Tutti e tre i termini indicherebbero un'arpa angolare, da identificare probabilmente con qualche strumento del terzo tipo della classificazione di Herbig.

Ma si tratta soltanto di una ipotesi. Per *iambyke*, *klepsíambos*, *paríambos*, le denominazioni si riferivano al tipo di esecuzione nel quale lo strumento era impiegato (cfr. Athen. XIV, 636b) e non possono fornirci indicazioni sulla sua natura e sulla sua forma; *pektís* era un'arpa che doveva avere gli stessi caratteri della *mágadis*, tanto che Aristosseno (fr. 98 Wehrli) e Menaichmo di Sicione (*FGrHist* 131 F 4) affermavano che si trattava dello stesso strumento: nessuno però ci ha lasciato qualche testimonianza sulla sua forma. Dell'*epigóneion* e del *simíkion* conosciamo il numero delle corde, rispettivamente quaranta e trentacinque (Poll., *Onom*. IV, 60). C. Sachs (*The History of Musical Instruments*, trad. it. *Storia degli strumenti musicali*, pp. 154-155), a proposito del primo, formula l'ipotesi che si trattasse di uno strumento da suonare tenendolo orizzontale alle ginocchia: di qui il nome di *epigóneion*; una specie di cetra dunque, nell'accezione che il termine ha nell'organologia moderna. Ma secondo Polluce il nome di *epigóneion* deriverebbe da quello dell'inventore, Epigono di Ambracia. È certo che sui nomi delle arpe doveva esserci una certa confusione già tra gli studiosi antichi, se Euforione (*ap*. Athen. XIV, 635f) nella sua opera *Sui giochi Istmici* sostiene che gli strumenti a molte corde – e quindi le arpe – differiscono solo per i nomi: è evidente che già nel III sec. a.C. non era più possibile nella maggior parte dei casi collegare una certa denominazione a un tipo di strumento particolare.

Va infine ricordato il *tripous* di Pitagora di Zacinto (metà del V sec. a.C.) che, secondo la descrizione di Artemone (*ap*. Athen. XIV, 637b), sarebbe stato formato da un supporto girevole simile appunto a un tripode con una cassa di risonanza unica (collocata sopra al tripode, al posto del lebete, con tre sistemi di corde tese sui tre lati, ciascuno intonato su un'*harmonia* diversa, la dorica, la frigia e la lidia. Il *tripous*, che secondo lo stesso Artemone non ebbe molta fortuna, avrebbe consentito al suo inventore di suonare nelle tre diverse *harmoniai* senza cambiare strumento né accordatura.

Dopo la metà del IV secolo comparve in Grecia anche un tipo di liuto, ~~la *pandoura* (o *pándouron*)~~, dalla piccola cassa di risonanza a forma di pera e dal lungo manico sul quale erano tese tre corde (Poll., *Onom*. IV, 60), creato dagli Assiri (Poll., *loc. cit.*) o dai Trogloditi (Athen. IV, 183f), una popolazione che abitava le terre a Sud della Libia (Herodot. IV, 183); forse era un liuto anche lo *skídnapsos*, a quattro corde (Athen. IV, 183a; cfr. R. A. Higgins -

R. P. Winnington-Ingram, *Lute-players in Greek Art*, «Journ. Hell. Stud.», n. 85, 1965, p. 62 sgg.).

## 17 • Strumenti a fiato

Fra gli strumenti a fiato il più comune fu certamente il doppio *aulós*, diffuso in tutte le regioni della Grecia. Ognuna delle due canne (*bombyx*) nell'età più antica aveva quattro fori (*trypémata*); Diodoro di Tebe ne accrebbe il numero (Poll., *Onom.* IV, 80) e Pronomo, anch'egli di Tebe, maestro di Alcibiade (Athen. IV, 184d), per primo riuscì a suonare sullo stesso strumento in tutte le *harmoniai* (Paus. IX, 12, 6; Athen. XIV, 631e): dovette quindi aumentare ulteriormente il numero dei fori e di conseguenza dotare lo strumento di chiavi – anelli di metallo per mezzo dei quali si poteva chiudere ogni foro – che consentissero all'auleta di variare l'accordatura secondo le esigenze dell'esecuzione. L'*aulós* era uno strumento ad ancie (*glottai*), inserite in una strozzatura (*zeugos*) che collegava il bocchino a due rigonfiamenti (*holmoi*) della canna; tra questi e la canna c'era un'altra strozzatura (*hyphólmion*). È dunque un errore rendere *aulós* con "flauto", come si fa di solito: lo strumento moderno più simile all'antico *aulós* è l'oboe. L'imboccatura era facilitata dalla *phorbeiá* (lat. *capistrum*), una specie di bavaglio di pelle con due fori nei quali si infilavano i due bocchini e che serviva probabilmente a facilitare l'immissione del fiato nelle due canne comprimendo le guance dell'auleta.

L'*aulós* era uno strumento che richiedeva al suonatore un notevole grado di abilità professionale; i migliori auleti erano molto ricercati ad Atene per la preparazione e l'accompagnamento dei cori ditirambici, tragici e comici. Ma anche se essi erano apprezzati e contesi, l'*aulós* non fu mai ritenuto strumento adatto all'educazione degli uomini liberi, anche se non erano affatto rari ed eccezionali i casi come quello di Alcibiade (Athen. IV, 184d) e di Epaminonda (Athen. IV, 184e) che avevano appreso da illustri maestri – Alcibiade da Pronomo di Tebe, Epaminonda da Olimpiodoro e Ortagora – i primi rudimenti dell'auletica. I Greci non tennero mai in alcuna considerazione nella scala dei valori sociali chi svolgeva un'attività professionistica anche ad un livello elevato: era ritenuto pur sempre un *bánausos* (Aristot., *Pol.* VIII, 1340b

20 sgg.). Di qui anche la contrapposizione tra *aulós* e lira a tutto vantaggio della seconda; una contrapposizione che ispirò racconti mitologici come quello della contesa tra Apollo e Marsia, il satiro auleta che vinse la gara ma finì scuoiato dal suo divino contendente (Diod. Sic. III, 59, 2-5). Nel ditirambo *Marsia* Melanippide, (*PMG*, p. 758), riferendosi al mito dell'origine dell'auletica, narra che Atena, dopo aver notato che il soffiare nelle due canne degli *aulói* le deturpava il viso, gonfiandole le gote, gettò lontano da sé lo strumento che essa stessa aveva creato e che fu poi raccolto e suonato con maestria dal frigio Marsia. A Melanippide un altro ditirambografo, Teleste (*PMG*, p. 805) replicava che Atena non poteva aver gettato via da sé gli *aulói* per il motivo da lui addotto, che era certamente inconsistente: una dea votata alla verginità non si sarebbe certo curata troppo della sua bellezza; essa invece aveva affidato lo strumento a Dioniso, trasmettendogli anche gli elementi della tecnica auletica.

Teleste difendeva l'*aulós* come strumento legato alla tradizione dionisiaca del ditirambo, mentre Melanippide, l'innovatore che diede spazio nel ditirambo alle parti solistiche, probabilmente accompagnate dallo strumento a corda, intendeva dare risalto alla subalternità dell'auletica dionisiaca rispetto alla citaristica apollinea. A Melanippide, Democrito di Chio (Aristot., *Rhet.* III, 1409b 17) rimproverava di aver eccessivamente ampliato nei suoi ditirambi le *anabolái*, introduzioni solistiche che erano evidentemente giunte ad occupare uno spazio sproporzionato rispetto a quello lasciato al canto del coro. Tornando alla contrapposizione tra *aulós* e *lyra*, va infine rilevato che tutta la tradizione greca era concorde nell'attribuire all'*aulós* un'origine straniera, frigia o comunque orientale, mentre la lira era da tutti considerata lo strumento autoctono, ellenico per eccellenza. Platone non accoglie l'*aulós* tra gli strumenti ammessi nel suo Stato per la sua *polychordia*, per il numero troppo elevato dei suoni che esso può produrre e per la conseguente possibilità di suonare in tutte le *harmoniai* (*Resp.* III, 399d): è evidente che Platone si riferiva allo strumento arricchito di suoni e profondamente modificato dalle innovazioni introdotte da Pronomo di Tebe. Ma l'*aulós* non poteva piacere a Platone neppure per il carattere psicagogico ed entusiastico del suo suono che non portava l'ascoltatore all'equilibrio e alla calma, ma ne eccitava e turbava l'elemento irrazionale dell'animo.

Dalle raffigurazioni vascolari appare evidente che in ogni coppia di *aulói* le due canne erano della stessa lunghezza e avevano i fori all'incirca nella stessa posizione: è quindi per noi molto difficile definire quale fosse la funzione dei due strumenti nell'esecuzione musicale, se il primo eseguisse la melodia e il secondo accompagnasse con note tenute o con semplici variazioni, o se non fossero suonati contemporaneamente, ma si alternassero l'uno al grave e l'altro all'acuto, secondo la tessitura del discorso musicale. È per noi problematico anche trovare indicazioni per definire su quali note e secondo quali intervalli fossero intonati ambedue gli *aulói*: anche le ricerche condotte sulle canne e sui relativi fori degli *aulói* che ci sono stati conservati (cfr. K. Schlesinger, *The Greek Aulos*) hanno dato risultati poco coerenti per quanto riguarda le accordature dei diversi strumenti e la intonazione degli intervalli che non sembrano coincidere con quelli descritti per i diversi *tonoi* o scale dai trattati teorici. È del resto significativo che Aristosseno, nei suoi *Elementa harmonica* (II, 37, p. 46 Da Rios), faccia notare le sensibili differenze che esistono tra la successione dei *tonoi* secondo il sistema degli armonici, cioè dei teorici, e secondo il sistema adottato dai fabbricanti di *aulói*: secondo i primi, ad esempio, tra la prima nota del *tonos* ipofrigio e la prima dell'ipodorico c'è l'intervallo di un tono, secondo gli altri l'intervallo è di tre *dieseis* (3/4 di tono). Si configura così un panorama musicale variato e multiforme, nel quale ogni tipo di strumento e addirittura ogni singolo strumento ha una sua particolare intonazione. Si tratta di un sistema musicale tanto diverso dal nostro, tutto fondato sulla uniformità delle accordature, da risultare spesso per noi addirittura inimmaginabile e incomprensibile.

Gli *aulói* si distinguevano secondo l'altezza dei suoni che potevano produrre: gli *aulói* di intonazione grave, i *téleioi* e gli *hypertéleioi*, accompagnavano i canti dei cori virili, i *katharistérioi* erano accordati per unirsi al suono della cetra nella *synaulia*, i *parthénioi* e i *paidikói* suonavano all'ottava più alta per adeguarsi all'intonazione dei cori femminili e puerili (Poll., *Onom.* IV, 8; Aristox. fr. 101 Wehrli = Athen. XIV, 634e). C'erano anche gli *aulói* di intonazione e accordatura particolare per accompagnare determinate forme di esecuzione corale: l'*áulema gamélion*, nuziale, era intonato da due *aulói* che suonavano all'ottava, l'*aulós* più grave per lo sposo e il più acuto per la sposa; gli *aulói paróinioi*, piccoli e

di suono acuto, erano suonati nei simposii, gli *spondeiakói*, "delle libagioni", accompagnavano gli inni, i *pythikói* i peani, ma essi erano usati anche per suonare il *nomos* Pitico (cfr. p. 19); gli *aulói chorikói* accompagnavano i ditirambi, i *parátretoi* (gli *aulói* "forati di fianco"), dal suono acuto, i *threnoi*. Il carattere estatico e sconvolgente dei *bómbykes* li rendeva adatti alle cerimonie orgiastiche, mentre gli *embatérioi* e i *daktylikói* erano gli strumenti per i prosodii e per gli iporchemi (Poll., *Onom*. IV, 80-82).

È evidente che tutti questi tipi di *aulós* si distinguevano solo per la disposizione dei fori e quindi per l'accordatura: la forma e la struttura degli strumenti era sempre la stessa. Ciò può in un certo senso giustificare anche l'osservazione posta da Polluce (*Onom*. IV, 82) alla fine dell'elenco e cioè che «alcuni dicono che questi non sono tipi (*eide*) di *aulói*, ma di melodie»: in realtà ad ogni genere di canto o di esecuzione musicale doveva corrispondere una particolare accordatura degli strumenti e di conseguenza un particolare tipo di *aulós*.

Diversi anche di forma dovevano essere altri *aulói*, citati e descritti anch'essi da Polluce (*Onom*. IV, 74-77): si tratta per lo più di *aulói* singoli, non doppi, e di importazione abbastanza recente da altri paesi. L'*aulós plágios*, "traverso" come il nostro flauto attuale, era di loto e proveniva dalla Libia come l'*hippophorbós*, strumento di suono acuto usato dai nomadi allevatori di cavalli; il *mónaulos* era invece di origine egiziana ed era usato per i canti nuziali. Un altro *mónaulos* frigio e cario era invece destinato ad accompagnare le lamentazioni funebri, come il *gingras*, un piccolo strumento fenicio, legato al culto di Adone e di Cibele: la presenza di un piccolo strumento ricurvo in un complesso coribantico rappresentato in un famoso mosaico pompeiano di Dioscuride (Napoli, Mus. Naz. 9985), il riferimento ad una scena menandrea della *Theophoroumene* e alcune singolari caratteristiche strutturali dello strumento inducono a ritenere che esso sia da identificare appunto con il *gingras* (cfr. G. Comotti, *L'aulo ghingras in una scena menandrea del mosaico di Dioscuride*, «Quaderni Urbinati», n. 20, 1975, pp. 215-223). Fra gli Sciti, gli Androfagi, i Melanchlainoi e gli Arimaspi fabbricavano strumenti a fiato con ossa di aquile e di avvoltoi; altri tipi di *aulós* sono i *polýphthongoi*, dei quali la tradizione attribuiva l'invenzione ad Osiride, i *mesókopoi* "di media grossezza", i *pyknói*, i *díopoi* "a due fori", gli *hemíopoi* "a tre fori", gli *hypópteroi* "alati",

gli *idouthoi*; un altro tipo di *aulós* era chiamato «Athena» perché era stato usato per il *nomos* di Atena da Nikophelés, auleta tebano.

*Aulói* dalle caratteristiche molto particolari erano infine gli *élymoi*, di lunghezza diversa: il più lungo terminava con un padiglione ricurvo all'indietro, mentre l'altro, più corto, doveva essere intonato su suoni acuti. Era uno strumento di origine frigia, usato soprattutto nelle cerimonie del culto di Cibele (cfr. G. Comotti, *L'aulo ghingras* cit., pp. 219 sgg., fot. 3-4). Del tutto diversi dall'*aulós* come struttura sono altri aerofori che ebbero anch'essi una notevole diffusione nel mondo antico. In primo luogo la *syrinx*, costruita da una serie di zufoli di intonazione decrescente legati fra loro: i Greci ne attribuivano la invenzione al dio Pan. Nella loro vita musicale essa non contò mai nulla, considerata da tutti come uno strumento che poteva servire tutt'al più per alleviare la fatica dei pastori. Ed è forse proprio per la sua scarsa incidenza sul piano paideutico e culturale in senso lato che Platone (*Resp.* III, 399d) ammette la *syrinx* nel suo Stato come strumento utile in campagna per i mandriani. La *syrinx* deve essere ricordata anche perché costituì il punto di partenza per la fabbricazione dell'unico strumento musicale dell'antichità a funzionamento meccanico, l'*hydraulis*, o *tyrrhenòs aulós* (cfr. Poll., *Onom.* IV, 70): esso era appunto formato da una *syrinx* capovolta nella quale l'aria veniva immessa dal basso nelle canne per mezzo di un meccanismo che utilizzava la pressione dell'acqua; di questo strumento, la cui invenzione era attribuita a Ktesibios, un barbiere di Alessandria del III sec. a.C. (Athen. IV, 176b), ci sono state tramandate descrizioni nei *Pneumatiká* di Erone (I, 42) e nel *De architectura* di Vitruvio (X, 8): abbiamo anche numerose raffigurazioni pittoriche e plastiche, alcuni frammenti di canne ritrovati a Pompei e i resti di un piccolo strumento del 228 d.C. che sono conservati nel Museo di Aquincum presso Budapest. L'*hydraulis* ebbe una certa diffusione in età tardoellenistica e romana, sia perché la penetrante sonorità degli strumenti più grandi e più perfezionati si adattava in modo eccellente ai grandi spazi dei luoghi destinati agli spettacoli in tale periodo, anfiteatri, circhi, arene, sia perché la loro accordatura consentiva l'esecuzione di musiche in diverse tonalità (*tropos hyperlýdios, hyperiástios, lýdios, phrýgios, hypolýdios, hypophrýgios*, secondo *Anon. Bell.* II, 28, p. 8, 6 Najock), una caratteristica questa che rendeva

l'*hydraulis* particolarmente adatta all'esecuzione di musiche di tipo mimetico e virtuosistico, libere da ogni vincolo armonico e da ogni obbligo di coerenza tonale.

Strumenti destinati più a scopi pratici di segnalazione militare che a esecuzioni musicali, anche se queste ultime poterono talvolta verificarsi soprattutto in età romana, furono i *kérata*, i corni e le *sálpinges*, le trombe: i primi, di ridotte dimensioni, fabbricati con corna bovine (cfr. Wegner, *Musikgeschichte in Bildern* II: *Griechenland*, pp. 80-84), le seconde, trombe dritte di origine etrusca, di notevole lunghezza – un esemplare d'avorio conservato nel Museum of Fine Art di Boston misura m. 1,57 – fabbricate generalmente in bronzo, con un padiglione abbastanza ampio e un bocchino simile a quelli a tazza degli odierni ottoni. Strumenti di segnalazione in mare furono i *kochloi*, ricavati da grosse conchiglie, ricordati anche da Euripide (*Iph. Taur.*, v. 303).

In età romana alla *salpinx* (lat. *tuba*) bronzea si aggiungono altri tipi di trombe militari, anch'esse metalliche, come il *lituus* dal suono acuto, un tubo sottile e diritto, dal padiglione ripiegato verso l'alto, strumento della cavalleria, il *cornu*, dal canneggio lungo tre metri, curvato in circolo, con una traversa di legno come diametro, che serviva per l'appoggio sulla spalla del suonatore, e con un padiglione conico rivolto in avanti, e la *bucina*, a forma di corno bovino: anche questi strumenti furono talvolta usati in concerti con grandi masse corali (cfr. p. 59).

Fra gli aerofoni deve infine essere classificato anche il *rhombos*, un bastone o una tavoletta, legati a una funicella, fatti roteare nell'aria: il suono che si avvertiva, quando la roteazione era piuttosto lenta, era simile al muggito di un bue (cfr. Eur., *Hel.*, v. 1362; cfr. anche Diog. Ath., *TrGF* 45 F 1,3).

A differenza di altri popoli antichi, presso i Greci gli strumenti a percussione non ebbero mai né grande diffusione né particolare importanza; essi furono generalmente impiegati solo nelle cerimonie del culto di Dioniso e di Cibele e furono sempre sentiti come strumenti esotici, senza alcun legame con le tradizioni più antiche e genuine delle genti greche. I *týmpana*, tamburelli da percuotere con la mano, erano molto simili agli analoghi strumenti moderni usati nelle danze folcloristiche: essi però non avevano sonagli, erano coperti di pelle da ambedue le parti ed erano dotati di manici per l'impugnatura. Un *týmpanon* di notevoli proporzioni è raffigurato

in mano a un musicante-danzatore nel mosaico di Dioscoride del Museo Nazionale di Napoli (cfr. G. Comotti, *L'aulo ghingras* cit., p. 216, fot. 1). I *krótala* erano costituiti da due pezzi di legno o metallo collegati da una parte per mezzo di una cerniera e battuti l'uno contro l'altro con le dita di una mano come le nacchere odierne (cfr. M. Wegner, *Das Musikleben der Griechen* cit., tav. 28a,b). Altro strumento a percussione raffigurato nel mosaico di Dioscoride (v. sopra) sono i *kýmbala* o *krémbala*, due piattelli di metallo impugnati a due mani e battuti l'uno contro l'altro come i piatti delle nostre orchestre. Rare le rappresentazioni vascolari di *kýmbala*: in compenso ci sono stati conservati alcuni esemplari, ora nei Musei di Berlino, Atene, Londra, Heidelberg. Fra gli strumenti a percussione può essere citato anche il *kroúpalon* (Soph., *TrGF* fr. 44), lo *scabellum* dei Romani, una calzatura dalla doppia suola di legno che era battuta per terra dall'auleta per segnare il tempo al coro.

In alcuni vasi apuli e campani (cfr. M. Wegner, *Das Musikleben* cit., p. 229) è raffigurata anche una specie di scaletta che sembra essere uno strumento musicale, del tipo dello xilofono odierno: essa è stata denominata "sistro apulo" (M. Wegner, *Das Musikleben* cit., p. 66).

# V • Le teorie musicali

Uno studio sistematico dei fondamenti teorici della musica nella Grecia antica ebbe inizio, per quanto ci è dato sapere, alla fine del VI sec. a.C. ad Atene e, nell'Italia meridionale, a Crotone, per opera di due personaggi di notevole rilievo nella storia della cultura greca, Laso di Ermione e Pitagora di Samo. Come già si è detto (cfr. pp. 28-30), Laso per primo usò il termine *harmonia* in senso musicale, aumentò il numero delle note eseguibili sulla cetra e definì in termini matematici l'ampiezza degli intervalli; Pitagora (cfr. p. 29 sg.) arrivò sperimentalmente alla dimostrazione dell'esistenza di rapporti numerici definiti tra i suoni consonanti a intervallo di quarta, di quinta e di ottava (Nicom., *Ench.* 6, p. 245 sgg. Jan); la stessa scoperta fu attribuita da Teone di Smirne a Laso e ad Ippaso di Metaponto, pitagorico (*Vors.* I, p. 110, 3 sgg. Diels-Kranz).

Tra la dottrina di Laso e quella di Pitagora e dei Pitagorici sembra di poter individuare una fondamentale differenza di impostazione: Laso fa partire la sua ricerca dalla sua personale pratica musicale e da considerazioni nate dall'ascolto dei canti del repertorio popolare delle diverse genti greche; Pitagora e i suoi seguaci trascurano invece la realtà musicale contemporanea per affrontare problemi di misurazione acustica con l'ausilio di strumenti scientifici come il monocordo, i vasi riempiti d'acqua fino a determinati livelli, i dischi metallici di peso diverso. Si tratta naturalmente di misure relative all'altezza dei suoni in rapporto ad altri suoni, non di misure assolute, dal momento che gli studiosi dell'antichità non arrivarono ad individuare con certezza nelle vibrazioni i fenomeni che danno origine ai suoni, né tanto meno a scoprire uno strumento per misurarne la frequenza. Gli antichi così non ebbero mai la possibilità di stabilire un suono-base che potesse servire come punto di riferimento per l'intonazione di tutti gli altri suoni, come è il *la* di 440 Hz per la nostra musica: è per questo che tutta la loro teoria musicale non si fondò sui suoni in assoluto ma sugli intervalli, cioè sulle differenze di altezza tra i diversi suoni.

Laso sarebbe stato dunque il primo ad individuare e a prendere in considerazione le diverse *harmoniai*, cioè le accordature – è questo il significato originario del termine in senso musicale – che consentivano di intonare i *nomoi*, i canti tradizionali delle diverse zone della Grecia: il frammento che abbiamo citato in precedenza (*PMG* fr. 702, cfr. p. 28: «Io canto Demetra e Kore moglie di Klymeno, intonando il dolce inno sull'*harmonia* eolica dal grave suono») è molto significativo in questo senso, in quanto specifica anche l'appartenenza dell'*harmonia* eolica all'àmbito tonale dei suoni gravi. Qualche decennio dopo Laso, si occupò delle *harmoniai* Damone (cfr. p. 33 sg.), il quale affermava che era necessario in uno Stato ben ordinato ammettere per l'educazione dei giovani solo alcune *harmoniai*, come la dorica e la frigia, e alcuni ritmi: ma nelle testimonianze che a lui si riferiscono non troviamo elementi per definire esattamente quali fossero i caratteri musicali e in particolare l'altezza dei suoni e la successione degli intervalli che egli assegnava a ciascuna *harmonia*.

La stessa considerazione può valere per le testimonianze di Platone e di Aristotele (cfr. pp. 27, 41) i quali, sulle orme di Damone, si occuparono dei caratteri etici di ciascuna *harmonia* e dei loro effetti pedagogici e psicagogici, ma non specificarono in nessun passo delle loro opere quali fossero gli elementi distintivi di ogni *harmonia* per quanto riguardava l'intonazione della voce secondo la successione degli intervalli e l'accordatura degli strumenti d'accompagnamento. Solo Aristide Quintiliano (*De mus.* 9, p. 18, 5 sgg. Winnington-Ingram), riferendosi proprio alla *Repubblica* di Platone (III, 399a), ci ha conservato le successioni degli intervalli e i diagrammi delle sei *harmoniai* prese in esame da Platone stesso nel passo sopra citato. Trascrivendo i diagrammi in notazione moderna secondo le corrispondenze convenzionalmente accettate, otteniamo queste sequenze (la *diesis* enarmonica, l'innalzamento di 1/4 di tono, è indicata con 𝄲):

| | |
|---|---|
| *lydistí* | mi 𝄲, fa, la, si, si 𝄲, do$_1$, mi$_1$, mi$_1$ 𝄲 |
| *doristí* | sol, la, la 𝄲, la ♯, re$_1$, mi$_1$, mi$_1$ 𝄲, fa$_1$, la$_1$ |
| *phrygistí* | sol, la, la 𝄲, la ♯, re$_1$, mi$_1$, mi$_1$ 𝄲, fa$_1$, sol$_1$ |
| *iastí* | mi, mi 𝄲, fa, la, do$_1$, re$_1$ |
| *mixolydistí* | mi, mi 𝄲, fa, sol, la, la 𝄲, la ♯, mi$_1$ |
| *syntonolydistí* | mi, mi 𝄲, fa, la, do$_1$ |

Come si può notare, manca tra le *harmoniai* citate da Platone e descritte da Aristide Quintiliano proprio l'eolica «dal grave suono» del frammento di Laso. Mancano pure tre *harmoniai* che sono altrove citate dagli autori greci: la *lokristí*, la *hypodoristí* e la *hypophrygistí*; la prima sarebbe stata anticamente impiegata da Xenocrito di Locri (*Schol.* Pind., *O.* 10, 17k; 10, 18b) e sarebbe stata ancora in uso ai tempi di Pindaro e Simonide, ma in séguito sarebbe stata messa da parte (Athen., XIV, 625e) e assimilata all'*hypodoristí* (Cleon., *Isag.* 9, p. 198, 13 Jan); questa a sua volta sarebbe stata solo una denominazione tarda dell'eolica e sarebbe stata in uso nelle parti non corali della tragedia per il suo carattere grandioso e statico (Ps. Aristot., *Probl.* XIX, 48); anche la *hypophrygistí* sarebbe stata usata nelle stesse parti solistiche per il suo *ethos* essenzialmente pratico (Ps. Aristot., *loc. cit.*): ambedue sarebbero state particolarmente adatte alle composizioni musicali di tipo mimetico (Ps. Aristot., *Probl.* XIX, 30).

Quanto alle scale descritte da Aristide, fa meraviglia che esse si articolino su un numero di suoni diverso l'una dall'altra (nove note la dorica e la frigia, otto la lidia e la mixolidia, sei la ionica e cinque la sintonolidia) e che le differenze di altezza dei suoni tra le *harmoniai* siano così irrilevanti: tra dorica e frigia, ad esempio, l'unica differenza consisterebbe nell'ultima nota, un $la_1$ per la dorica e un $sol_1$ per la frigia; le altre quattro sequenze iniziano tutte dalla stessa nota, dal *mi*. Nasce il sospetto che la successione degli intervalli specificata da Aristide o, più probabilmente, le note da lui indicate nei suoi diagrammi non corrispondano alla realtà delle antiche *harmoniai*, anche se la presenza delle *dieseis* enarmoniche in tutte e sei le sequenze fa pensare ad una fonte antica delle testimonianze di Aristide, dal momento che il genere enarmonico, il più antico e il più solenne (cfr. p. 29), uscì dall'uso musicale prima del IV sec. a.C. (cfr. Aristox., *El. harm.* I, 23, p. 29, 14 Da Rios; Ps. Plut., *De mus.* 38, 1145a-c). Una fonte forse di età damonica, poiché Aristide Quintiliano poteva ancora attingere, direttamente o indirettamente, alla dottrina di Damone (*De mus.* II, 14, p. 80, 23 sgg. Winnington-Ingram). È strano in ogni modo che alla *harmonia* lidia sia stato assegnato un àmbito tonale più grave di una terza rispetto alla dorica e alla frigia; secondo lo Ps.Plutarco (*De mus.* 15, 1136c), Platone l'avrebbe esclusa dai suoi programmi

educativi proprio per l'intonazione acuta, caratteristica dei canti di lamento. Va rilevato però che Platone nella *Repubblica* (III, 398e) parla della lidia come di una *harmonia* molle, rilassata e adatta ai conviti, senza accennare all'altezza dei suoni; possiamo sapere a quale fonte abbia attinto lo Ps. Plutarco per la sua osservazione. È molto probabile che le indicazioni fornite da Aristide Quintiliano sulla successione degli intervalli siano attendibili, ma si debbano riferire ad altezze di suono diverse da quelle designate nel diagramma: lo stesso Aristide Quintiliano (*De mus.* I, 12, p. 30, 1 sgg. Winnington-Ingram) distingue tre *tropoi*, tre modi di composizione melodica, il «nomico», il più acuto, il «ditirambico», di intonazione media, e il «tragico», di intonazione grave; poiché le *harmoniai* proprie della tragedia erano la mixolidia e la dorica (Aristox. fr. 81 Wehrli = Ps. Plut., *De mus.* XVI, 1136d), si deve presumere che il loro àmbito tonale insistesse sulle note gravi, mentre la frigia, l'*harmonia* caratteristica del ditirambo (Aristot., *Pol.* VIII, 1342b7), doveva essere intonata su suoni un po' più acuti. Lo Ps. Plutarco (*De mus.* 19, 1137b sgg.), nel far menzione della scoperta del genere enarmonico da parte di Olimpo (cfr. p. 29), riporta la successione degli intervalli dello *spondeion* (1/2 tono - 2 toni - 1 tono - 1/2 tono), lo stile delle libagioni, nel quale la suddivisione del *pyknón* – l'associazione dei due intervalli più piccoli nei generi enarmonico e cromatico – in due intervalli di 1/4 di tono, caratteristica dell'enarmonico, non è ancora avvenuta. Anche in questo caso la scala (mi-fa-la-si-do$_1$) è di sole cinque note su quattro toni; essa non arriva a coprire neppure l'estensione di un'ottava, che è di cinque toni e due semitoni.

## 19 • I generi e i sistemi musicali

Lo studio delle *harmoniai* non poté di necessità prescindere dalla considerazione dei diversi tipi di tetracordo, la successione di quattro note consecutive che costituì l'elemento fondamentale di tutti i sistemi di suoni più completi che furono elaborati dai teorici da Aristosseno in poi. Anche se non troviamo alcuna testimonianza relativa a Laso e Damone a proposito della definizione del tetracordo, dobbiamo considerare il fatto che Laso avvertì l'esigenza

di modificare l'accordatura della cetra introducendo intervalli sempre più piccoli, evidentemente per poter eseguire anche sullo strumento a corda melodie nel genere enarmonico, con le due note interne del tetracordo, la *parhypate* e la *líchanos*, a distanza rispettivamente di un quarto di tono e di un semitono dalla nota più grave, l'*hypate* (cfr. p. 29). Va altresì rilevato che un anonimo retore vissuto probabilmente nel IV secolo a.C. in un suo discorso sulla musica (*Pap. Hibeh* I, 13; cfr. p. 149) contesta l'opinione secondo la quale i generi del tetracordo (diatonico, enarmonico e cromatico; cfr. p. 28 sg.) sarebbero in grado di influire sull'*ethos* degli ascoltatori e di tutti coloro che li impiegano nella loro musica: anche questa è una testimonianza della attenzione che nel IV secolo a.C. era rivolta ai generi stessi che erano evidentemente già stati presi in considerazione e definiti dagli studiosi di musica nel periodo precedente. Noi troviamo però la prima trattazione teorica dell'argomento solo negli *Elementa harmonica* di Aristosseno (cfr. p. 45 sg.). Sulla base dei suoi presupposti metodologici secondo i quali egli assegna all'orecchio, all'intelletto e alla memoria la massima importanza per la comprensione dei fenomeni musicali, superiore anche a quella del calcolo matematico dei rapporti tra i suoni e della misura degli intervalli (*El. harm.* II, 38, p. 48, 27 Da Rios), egli considera tutte le posizioni che le due note intermedie del tetracordo possono occupare all'interno di uno spazio riservato a ciascuna delle due e giunge alla conclusione che esse sono infinite: *parhypate* e *líchanos*, ciascuna in un suo àmbito, possono porsi a una qualsiasi distanza da *hypate* e *mese*, le note fisse del tetracordo che stanno a intervallo di quarta (due toni e un semitono) l'una dall'altra. Egli delinea allora i caratteri dei tre generi del tetracordo, l'enarmonico, il diatonico e il cromatico, per definire gli àmbiti entro i quali possono collocarsi rispettivamente *parhypate* e *líchanos* e, per gli ultimi due, anche le *chroai*, le principali sfumature, indicando la misura degli intervalli tra le quattro note:

| | |
|---|---|
| genere enarmonico | 1/4 di tono, 1/4 di tono, 2 toni |
| genere cromatico *malakón* | 1/3 di tono, 1/3 di tono, 1 tono e 5/6 |
| genere cromatico *hemiólion* | 3/8 di tono, 3/8 di tono, 1 tono e 3/4 |
| genere cromatico *toniaion* opp. *sýntonon* | 1/2 tono, 1/2 tono, 1 tono e 1/2 |
| genere diatonico *malakón* | 1/2 tono, 3/4 di tono, 5/4 di tono |
| genere diatonico *toniaion* | 1/2 tono, 1 tono, 1 tono |

La suddivisione del tetracordo proposta da Aristosseno è evidentemente il risultato di un procedimento empirico di valutazione delle ampiezze degli intervalli: egli opera una prima suddivisione dei due toni e mezzo della quarta, secondo gli intervalli del genere enarmonico e dei generi cromatico e diatonico *toniaia* o *sýntona*, e definisce poi per approssimazione gli intervalli che specificano le *chroai*, le sfumature, assegnando valori ben definiti a differenze di intonazione che nella pratica musicale dovevano essere molto difficili da quantificare. Ma il problema della suddivisione degli intervalli del tetracordo secondo i generi fu affrontato da altri teorici dell'antichità da un diverso punto di partenza, secondo un procedimento esclusivamente matematico. Pitagora per primo avrebbe assegnato un valore numerico a ciascuna delle quattro note fisse dell'ottava: 12 all'*hypate* (mi), 9 alla *mese* (la), 8 alla *paramese* (si), 6 alla *nete* ($mi_1$), in modo che l'intervallo di ottava fosse definito dal rapporto doppio 12 : 6 (= 2 : 1), l'intervallo di quarta dal rapporto epitrito 12 : 9 oppure 8 : 6 (= 4 : 3), l'intervallo di quinta dal rapporto emiolio 12 : 8 oppure 9 : 6 (= 3 : 2), l'intervallo di un tono dal rapporto 9 : 8 (cfr. Nicom., *Ench.* 6, pp. 245, 19 Jan): per stabilire tali valori, egli, servendosi del monocordo o *kanon*, semplice o doppio (*Theon.* 12, p. 59 Hiller), avrebbe misurato le lunghezze delle corde che producevano note consonanti all'ottava, alla quinta e alla quarta. Filolao di Taranto divise l'ottava in cinque toni e due *dieseis* o semitoni (cfr. Nicom., *Ench.* 9, p. 253, 1 Jan) e assegnò alle quattro corde del tetracordo i seguenti valori numerici: alla *mese* 192, alla *líchanos* 216, alla *parhypate* 243, all'*hypate* 256. Tali valori sono il risultato di operazioni aritmetiche che partono dai rapporti pitagorici di 4 : 3 per la quarta e di 9 : 8 per il tono: se dal rapporto di quarta si sottrae la somma dei rapporti dei due toni $\left(\frac{9}{8} \cdot \frac{9}{8} = \frac{81}{64}; \ \frac{4}{3} : \frac{81}{64} = \frac{4}{3} \cdot \frac{64}{81} = \frac{256}{243}\right)$, si ottiene il rapporto relativo al semitono, definito dai numeri 243 e 256. Secondo il rapporto 9 : 8, al 243 corrisponde, alla distanza di un tono, il 216 $\left(9 : 8 = 243 : x; \ x = \frac{243 \cdot 8}{9} = 216\right)$ e a quest'ultimo, sempre a distanza di un tono, il 192 $\left(9 : 8 = 216 : x; \ x = \frac{216 \cdot 8}{9} = 192\right)$. In base a tali valori la misura del primo intervallo di un tono sarebbe rappresentata dalla differenza tra 216 e 192, cioè 24, quella del

secondo, anch'esso di un tono, dalla differenza tra 243 e 216, cioè 27, quella del terzo, di un semitono, dalla differenza tra 256 e 243, cioè 13. Si nota con meraviglia che le misure dei due toni non sono uguali e che quella del semitono non corrisponde alla metà delle misure di ciascuno dei due toni; secondo Boezio (*De mus.* III, 8), Filolao avrebbe distinto il semitono maggiore (o *apotomé*) definito dal numero 14, dal semitono minore (o *leimma*) definito dal numero 13, che sommato al 14 dà 27, la misura del tono maggiore. Altri calcoli delle misure degli intervalli del tetracordo sono attribuiti ad Archita di Taranto (prima metà del IV secolo a. C.) il quale definisce gli intervalli del genere enarmonico (2 toni, 1/4 di tono, 1/4 di tono, secondo i rapporti 5/4, 36/35, 28/27), quelli del genere cromatico (1 tono e 1/2, 1/2 tono, 1/2 tono, secondo i rapporti 32/27, 243/224, 28/27), quelli del genere diatonico (1 tono, 1 tono, 1/2 tono, secondo i rapporti 9/8, 8/7, 28/27). La somma dei rapporti relativi a ciascun genere dà sempre come risultato 4/3, il rapporto della quarta (Ptol., *Harm.* I, 13, p. 13 Düring). Euclide (IV-III secolo a. C.) nella sua *Sectio canonis* (pp. 148-166 Jan), dopo una introduzione nella quale si avvicina notevolmente al concetto di vibrazione come fenomeno generatore del suono, enuncia e dimostra una serie di teoremi sui rapporti tra suoni di diversa altezza e tra le lunghezze delle corde che li producono, misurate sul monocordo (*kanon*), costituendo così la base logica di tutte le possibili operazioni matematiche sugli intervalli e sui loro rapporti. Claudio Tolomeo (II secolo) dedica il primo libro dei suoi *Harmonica* allo studio degli intervalli consonanti e all'analisi critica delle misurazioni degli intervalli interni al tetracordo e delle definizioni dei loro rapporti ad opera di Aristosseno ed Archita; egli propone infine i suoi rapporti che riguardano non solo i tre generi ma anche le rispettive *chroai* (*Harm.* 7, 15, pp. 33 sgg. Düring): per l'enarmonico, 5/4, 24/23 e 46/45; per il cromatico *malakón* 6/5, 15/14, 28/27; per il cromatico *sýntonon* 7/6, 12/11, 22/21; per il diatonico *toniaion* 9/8, 8/7, 28/27 e infine per il diatonico *sýntonon* 10/9, 9/8 e 16/15. Anche le sue misure tengono conto dei dati enunciati dai Pitagorici e dimostrati anche da Euclide: se si considera come misura dell'intervallo di un tono la differenza tra una quarta e una quinta $\left(\frac{3}{2} : \frac{4}{3} = \frac{9}{8}\right)$, ne consegue che l'ottava (2 : 1) è più piccola di sei toni; i semitoni non possono essere la metà esatta del tono poiché

9/8 non è divisibile in due e neppure la quarta e la quinta sono esattamente di due toni e mezzo e di tre toni e mezzo.

Quanto si è detto a proposito degli intervalli interni del tetracordo è una chiara riprova di ciò che si è affermato all'inizio, e cioè che la ricerca teorica sulla musica greca si svolse sempre su due piani ben distinti, fondandosi da una parte sui dati forniti dall'ascolto delle esecuzioni musicali e dall'altra sui risultati numerici delle indagini sperimentali acustico-matematiche. Appartiene ai testi teorici del primo gruppo anche il XIX libro dei *Problemi* pseudoaristotelici, fonte talvolta unica, sempre importante, di notizie e di osservazioni relative ai diversi aspetti dell'esecuzione vocale e strumentale. Soprattutto i numerosi *Problemi* che trattano delle difficoltà dell'intonazione dei canti, dell'accompagnamento a intervallo di ottava, di quarta o di quinta, del valore particolare di una nota, la *mese* (si tratta dei *Probl.* 20 e 36 che hanno indotto molti studiosi a considerarla come se fosse una vera e propria tonica), sono testimonianze insostituibili sulla pratica della musica vocale antica. I *Problemi* 30 e 48, che trattano delle *harmoniai* ipodorica e ipofrigia usate nelle monodie tragiche, ma non nei canti corali, sono tra le testimonianze più recenti che possediamo sul carattere delle *harmoniai*: nell'opera di Aristosseno, ad esempio, non se ne parla mai e persino il termine *harmonia* designa sempre soltanto il genere enarmonico; solo in un passo – in cui fra l'altro il testo non è sicuro (*El. harm.* II, 36, p. 46, 10 Da Rios) – esso indicherebbe l'accordatura di uno strumento e la scala musicale.

Aristosseno fu certamente il primo o uno dei primi studiosi antichi che si occupò dei sistemi più ampi del tetracordo: in un passo degli *Elementa harmonica* (I, 6, p. 10, 13 Da Rios) troviamo menzione per la prima volta del *sýstema téleion*, il "sistema compiuto", anche se nell'opera stessa non è compresa una trattazione specifica sull'argomento. La definizione di *sýstema*, e la descrizione dei sistemi a partire dal più piccolo, il tetracordo, sono contenute nei manuali di Aristide Quintiliano (*De mus.* I, 18, p. 13, 4 Winnington-Ingram), di Cleonide (*Isag.* I, p. 180, 2 Jan; 8, p. 193, 3 Jan), di Nicomaco (*Ench.* 12, p. 261, 19 Jan), Bacchio (*Isag.* I, 6, p. 292, 18 Jan; I, 26 sgg., p. 298, 19 Jan), Gaudenzio (*Isag.*, 4, p. 330, 21 Jan; 18, p. 345, 13 Jan), Anon. Bellermann (III, 51, p. 15, 4 Najock): la concordanza delle definizioni e delle descrizioni fa ritenere che esse risalgano tutte all'unica fonte aristosse-

nica. "Sistema" per i teorici antichi era l'assieme di più intervalli; i "sistemi" più ampi del tetracordo sono formati dall'associazione di due o più tetracordi collegati o per congiunzione (*synemmenoi*), quando l'ultima nota di un tetracordo coincide con la prima del seguente, o per disgiunzione (*diezeugmenoi*), quando i due tetracordi sono separati da un intervallo di un tono. Così l'associazione di due tetracordi congiunti costituisce un "sistema" di sette note (*heptáchordon*), l'associazione di due tetracordi disgiunti un sistema di ottava (*dià pasón* opp. *harmonia*, secondo i pitagorici: cfr. Nicom., *Ench.* 9, p. 252, 11 Jan):

| Sistema *heptáchordon* | | Sistema *oktáchordon* (*dià pasón*, *harmonia*) | |
|---|---|---|---|
| si$_1$ | *hypate* | mi | *hypate* |
| do$_1$ | *parhypate* | fa | *parhypate* |
| re$_1$ | *líchanos* | sol | *líchanos* |
| mi$_1$ | *mese* | la | *mese* |
| fa$_1$ | *trite* | si | *paramese* |
| sol$_1$ | *paranete* | do$_1$ | *trite* |
| la$_1$ | *nete* | re$_1$ | *paranete* |
| | | mi$_1$ | *nete* |

I nomi delle note non indicano altezze di suono in assoluto, ma relazioni tra nota e nota all'interno del sistema: *hypate* (scil. *chordé*) "la più alta, l'estrema" (in realtà la nota più bassa), in quanto essa era la corda più lontana dal corpo del suonatore; *parhypate*, la corda "vicina all'*hypate*"; *líchanos*, la corda toccata dal "dito indice"; *mese*, la corda "di mezzo"; *paramese*, la corda "accanto alla *mese*"; *trite*, la "terza" corda partendo dalla più alta; *paranete*, la corda "accanto alla *nete*"; *nete*, la corda "ultima", in quanto fu aggiunta più tardi alle altre; era a intervallo di ottava dalla *hypate*. La nota che nei sistemi perfetti è aggiunta al grave, prima dell'*hypate*, è denominata *proslambanómenos*, il suono "aggiunto" (cfr. Aristid. Quint., *De mus.* I, 6, p. 7, 15 sgg. Winnington-Ingram).

L'associazione di tre tetracordi congiunti con una nota (*proslambanómenos*) aggiunta al grave costituisce il *sýstema téleion élatton*, "sistema perfetto minore"; l'associazione di due coppie di tetracordi congiunti separati da un tono di disgiunzione, con l'aggiunta di una nota al grave (*proslambanómenos*), il *sýstema téleion meizon*, "sistema perfetto maggiore".

| Sistema perfetto minore | | Sistema perfetto maggiore | |
|---|---|---|---|
| la | *proslambanómenos* | la | *proslambanómenos* |
| si | *hypate hypaton* | si | *hypate hypaton* |
| $do_1$ | *parhypate hypaton* | $do_1$ | *parhypate hypaton* |
| $re_1$ | *líchanos hypaton* | $re_1$ | *líchanos hypaton* |
| $mi_1$ | *hypate meson* | $mi_1$ | *hypate meson* |
| $fa_1$ | *parhypate meson* | $fa_1$ | *parhypate meson* |
| $sol_1$ | *líchanos meson* | $sol_1$ | *líchanos meson* |
| $la_1$ | *mese* | $la_1$ | *mese* |
| $si_1 \flat$ | *trite synemmenon* | $si_1$ | *paramese* |
| $do_2$ | *paranete synemmenon* | $do_2$ | *trite diezeugmenon* |
| $re_2$ | *nete synemmenon* | $re_2$ | *paranete diezeugmenon* |
| | | $mi_2$ | *nete diezeugmenon* |
| | | $fa_2$ | *trite hyperbolaion* |
| | | $sol_2$ | *paranete hyperbolaion* |
| | | $la_2$ | *nete hyperbolaion* |

I tre tetracordi che compongono il sistema perfetto minore sono specificati (dal più grave al più acuto) rispettivamente con i genitivi *hypaton, meson, synemmenon* ("dei suoni congiunti"; cfr. Cleon., *Isag.* 10, p. 200, 10 sgg. Jan); al sistema perfetto maggiore si aggiunge (verso l'acuto) il tetracordo *hyperbolaion*.

L'associazione dei due "sistemi perfetti", il maggiore e il minore, in un'unica successione di note costituisce il *sýstema téleion ametábolon*, "sistema perfetto immutabile":

| Sistema perfetto immutabile | |
|---|---|
| la | *proslambanómenos* |
| si | *hypate hypaton* |
| $do_1$ | *parhypate hypaton* |
| $re_1$ | *líchanos hypaton* |
| $mi_1$ | *hypate meson* |
| $fa_1$ | *parhypate meson* |
| $sol_1$ | *líchanos meson* |
| $la_1$ | *mese* |
| $si_1 \flat$ | *trite synemmenon* |
| $si_1$ | *paramese* |
| $do_2$ | *trite diezeugmenon* e *paranete synemmenon* |
| $re_2$ | *paranete diezeugmenon* e *nete synemmenon* |
| $mi_2$ | *nete diezeugmenon* |
| $fa_2$ | *trite hyperbolaion* |
| $sol_2$ | *paranete hyperbolaion* |
| $la_2$ | *nete hyperbolaion* |

Le successioni di suoni secondo l'annotazione moderna che sono state preposte alle denominazioni antiche negli schemi dei diversi *systémata* devono essere considerate solo come proposte *exempli gratia*; si deve sempre tener presente che le denominazioni antiche delle note non si riferiscono a suoni di altezza determinata, ma indicano solo le differenze di posizione delle note stesse l'una nei confronti dell'altra. Si deve altresì ricordare che i tetracordi che compongono i sistemi sono descritti nel genere diatonico solo per semplicità di esposizione: il tetracordo delle *hypaton*, ad esempio, si-do$_1$-re$_1$-mi$_1$ (diatonico), può essere letto anche come si-si‡-do$_1$-mi$_1$ (enarmonico) o si-do$_1$-do$_1$♯-mi$_1$ (cromatico). Anche da queste considerazioni risulta evidente che ai sistemi aristossenici non può essere attribuita alcuna significanza nella pratica musicale: proprio per la mancanza di riferimenti a suoni concreti, reali, dobbiamo pensare che essi furono concepiti soltanto come schemi astratti di successione dei tetracordi, come modelli di disposizione degli intervalli in uno spazio che arrivava fino alla doppia ottava, utilizzabili esclusivamente nella ricerca teorica.

All'interno del sistema perfetto maggiore, se si mantiene fissa la disposizione degli intervalli nella successione ascendente di semitono, tono, tono (genere diatonico) nei tetracordi che lo compongono e se si prendono in considerazione solo i quattro tetracordi congiunti a due a due, trascurando il suono *proslambanómenos*, si possono individuare sette «εἴδη τοῦ διὰ πασῶν», "specie di ottava" (cfr. Cleon., *Isag.* 9, pp. 197-198 Jan):

| | | Intervalli |
|---|---|---|
| si – si$_1$ | *mixolýdion* | St. T. T. St. T. T. T. |
| do$_1$ – do$_2$ | *lýdion* | T. T. St. T. T. T. St. |
| re$_1$ – re$_2$ | *phrýgion* | T. St. T. T. T. St. T. |
| mi$_1$ – mi$_2$ | *dórion* | St. T. T. T. St. T. T. |
| fa$_1$ – fa$_2$ | *hypolýdion* | T. T. T. St. T. T. St. |
| sol$_1$ – sol$_2$ | *hypophrýgion* | T. T. St. T. T. St. T. |
| la$_1$ – la$_2$ | *hypodórion* | T. St. T. T. St. T. T. |

La descrizione degli «εἴδη τοῦ διὰ πασῶν» segue nel trattato di Cleonide quelle degli «εἴδη τοῦ διὰ τεττάρων» e degli «εἴδη τοῦ διὰ πέντε», dei tetracordi e dei pentacordi che si distinguono solo per la posizione occupata dal *pyknón* nei generi enarmonico e cromatico e dal semitono nel genere diatonico: per il tetracordo, si è voluto

distinguere da parte di alcuni studiosi moderni un *eidos* dorico, con il semitono o il *pyknón* iniziale, un *eidos* frigio con il semitono o il *pyknón* mediano, e un *eidos* lidio con il semitono o il *pyknón* finale, ma tali denominazioni, evidentemente ricavate dalla considerazione della forma del primo tetracordo delle "tre specie di ottava" dorica, frigia e lidia, sono del tutto arbitrarie e non sono confermate da alcuna testimonianza antica. I nomi delle "specie di ottava", che ripetono almeno in parte quelli delle antiche *harmoniai*, hanno fatto pensare ad una loro identificazione con esse: una indicazione a proposito sarebbe fornita da un passo di Aristosseno (*El. harm.* II, 36, p. 46, 10 Da Rios). Ma la testimonianza aristossenica è quanto meno sospetta perché il testo degli *Elementa harmonica* è stato corretto da R. Westphal, con un intervento del quale è difficile sostenere la necessità. Nel passo in questione Aristosseno afferma che «i nostri predecessori non hanno detto nulla su ciò che è conforme e contrario alle leggi della musica e alcuni non hanno neppure cercato di individuare le differenze tra i sistemi – essi prendevano in esame solo gli stessi eptacordi (περὶ αὐτῶν μόνον τῶν ἑπταχόρδων) che chiamavano *harmoniai* –, altri invece...». Il testo di Aristosseno alludeva certamente soltanto alle diverse accordature (*harmoniai*) degli strumenti a sette corde, una interpretazione che trova conferma anche in un passo di Aristotele (*Met.*, 1093a 14) in cui è detto esplicitamente «ἑπτὰ δὲ χορδαὶ ἡ ἁρμονία» ("sette corde costituiscono l'armonia», cioè "l'accordatura"). Il Westphal invece ha corretto in «περὶ αὐτῶν μόνον τῶν ἑπτὰ ὀκταχόρδων», inserendo arbitrariamente il riferimento alle "specie di ottava". Non c'è d'altra parte neppure alcuna analogia tra la disposizione degli intervalli nelle "specie di ottave" e, negli schemi tramandati da Aristide Quintiliano, delle *harmoniai* che hanno gli stessi nomi: è probabile che le denominazioni delle antiche *harmoniai* siano state riferite alle "specie di ottava" quando delle prime si era ormai perso anche il ricordo.

Gli stessi nomi furono attribuiti anche ad alcuni dei *tonoi* o *tropoi*, scale di trasposizione ottenute da Aristosseno che assegnò un valore di nota musicale alle *chordái* del sistema perfetto immutabile e trasportò la scala di due ottave che ne risultava di un semitono alla volta per tutti i semitoni che sono compresi in un'ottava, per un totale di tredici scale (cfr. Aristid. Quint., *De mus.* 10, p. 20, 10 Winnington-Ingram; Cleon., *Isag.* 12, p. 203, 6 Jan); i

successori di Aristosseno aggiunsero altri due *tonoi* all'acuto per arrivare a quindici *tonoi*, i cinque centrali con le denominazioni semplici (*dórios*, *iástios*, *phrýgios*, *aiólios*, *lýdios*), i cinque di intonazione più grave con i nomi composti con il prefisso *hypo-* (*hypodórios*, eccetera), a intervallo di quarta dai corrispondenti *tonoi* a denominazione semplice, i cinque di intonazione più acuta con i nomi composti con il prefisso *hyper-* (*hyperdórios*, eccetera), anch'essi ad intervallo di quarta dai corrispondenti *tonoi* a denominazione semplice:

| | | | |
|---|---|---|---|
| *hypodórios* | fa | – | $fa_2$ |
| *hypoiástios* | fa# | – | $fa_2$# |
| *hypophrýgios* | sol | – | $sol_2$ |
| *hypoaiólios* | sol# | – | $sol_2$# |
| *hypolýdios* | la | – | $la_2$ |
| *dórios* | la# | – | $la_2$# |
| *iástios* | si | – | $si_2$ |
| *phrýgios* | $do_1$ | – | $do_3$ |
| *aiólios* | $do_1$# | – | $do_3$# |
| *lýdios* | $re_1$ | – | $re_3$ |
| *hyperdórios* | $re_1$# | – | $re_3$# |
| *hyperiástios* | $mi_1$ | – | $mi_3$ |
| *hyperphrýgios* | $fa_1$ | – | $fa_3$ |
| *hyperaiólios* | $fa_1$# | – | $fa_3$# |
| *hyperlýdios* | $sol_1$ | – | $sol_3$ |

I quindici *tonoi* potevano presentare i tetracordi componenti nelle forme secondo i tre generi – diatonico, cromatico, enarmonico –; i modelli di notazione di Alipio (*Isag.* 1 sgg., p. 368 sgg. Jan) sono appunto ordinati in cinque triadi di *tonoi* (*lýdios*, *hypolýdios*, *hyperlýdios*, eccetera) nel genere diatonico, in cinque triadi nel cromatico e in cinque nell'enarmonico. Accanto a tali denominazioni così precise nelle suddivisioni dei gruppi di *tonoi* (semplici, con *hypo-*, con *hyper-*) Aristide Quintiliano (*De mus.* I, 10, p. 20, 9 Winnington-Ingram) e Cleonide (*Isag.* 12, p. 203, 7 Jan) ne riportano altre, probabilmente più antiche e quasi certamente aristosseniche, secondo le quali l'*hypoiástios* era chiamato *hypophrýgios barýs*, l'*hypoaiólios*, *hypolýdios barýs*, lo *iástios*, *phrýgios barýs*, l'*aiólios*, *lýdios barýs*, l'*hyperdórios*, *mixolýdios barýs*, l'*hyperiástios*, *mixolýdios oxýs* e infine l'*hyperphrýgios* era chiamato *hypermixolýdios*. Come si può facilmente notare, queste denominazioni che supponiamo aristosseniche comprendono solo i nomi che ricorrono anche

nell'elenco delle "specie di ottava" ed escludono tutti gli altri. Non è facile rendersi conto del significato e del valore che ebbero nella teoria e nella pratica musicale le "specie di ottava" e i tredici – e poi quindici – *tonoi* aristossenici e postaristossenici nelle forme, nell'ordine e con le denominazioni che noi conosciamo. Se si considera che tra le diverse "specie di ottava" la differenza è determinata soltanto dalla disposizione degli intervalli di tono e di semitono, esse dovrebbero essere considerate dei veri e propri modi, come i nostri "maggiore" e "minore" che si distinguono l'uno dall'altro per la diversa posizione occupata nella scala di ottava dagli intervalli di semitono. Ma per poter parlare di modalità nel senso moderno anche per la musica greca antica si dovrebbe individuare in ogni "specie di ottava" una nota con la caratteristica della tonica nel nostro sistema tonale, una nota che costituisca la base tonale dell'intera ottava. Due *Problemi* pseudoaristotelici (XIX, 20; 36) e un passo di Claudio Tolomeo (*Harm.* II, 11, p. 65, 3 Düring) farebbero supporre che gli antichi attribuissero tale ruolo alla *mese*: ma nell'*eidos mixolýdion* e nell'*hypolýdion*, ad esempio, la *mese* coincide con la prima nota mobile del *pyknón* enarmonico e cromatico e per la variabilità della sua posizione è da escludere che potesse rappresentare il punto di attrazione tonale per tutte le altre note della scala. Anche la suddivisione delle ottave in quarte e quinte per individuare, nel punto di incontro tra le une e le altre, la tonica oppure per distinguere i modi autentici (mixolidio, lidio, frigio e dorico) dai plagali (ipolidio, ipofrigio e ipodorico), secondo le posizioni occupate dal tetracordo e dal pentacordo, è del tutto arbitraria – non esistono testimonianze antiche in proposito – e non porta a risultati probabili sul piano della definizione di modalità e tonalità: essa è solo un tentativo di far entrare anche nella dottrina degli antichi i concetti di modalità che furono propri della musica della Chiesa nel tardo Medioevo. Non si deve in proposito dimenticare che il sistema-base della musica greca non fu l'ottava, ma il tetracordo: di conseguenza, è molto difficile pensare a una teoria musicale basata su princìpi di tonalità e modalità, che presuppongono una particolare gerarchia di note e una certa disposizione di intervalli all'interno dell'ottava, di fronte ad una pratica musicale nella quale invece contavano soprattutto i generi, cioè le disposizioni degli intervalli all'interno dei tetracordi e i modi di associazione dei tetracordi stessi, congiunti o disgiunti. Elementi

di modalità furono certamente presenti nelle antiche *harmoniai*, portatrici ciascuna di un *ethos* particolare: noi però per la mancanza di testimonianze in proposito non possiamo definirne con qualche probabilità i caratteri. È certo molto meno agevole dimostrare la presenza di tali elementi anche nelle "specie di ottava" che, per il meccanicismo della loro definizione e del loro taglio all'interno della doppia ottava del sistema perfetto maggiore, sembrano piuttosto essere state, per Aristosseno e per i suoi seguaci, astratti modelli teorici di associazioni di intervalli ai quali non è del resto possibile neppure assimilare le successioni di note che ritroviamo nei documenti musicali che ci sono stati conservati. Le stesse osservazioni – e a maggior ragione – possono valere anche per i *tonoi* aristossenici, nei quali la disposizione degli intervalli rimane sempre uguale e l'elemento di differenziazione è costituito soltanto dall'altezza relativa dei suoni, dal momento che ogni *tonos* ha al suo inizio un semitono all'acuto rispetto al *tonos* precedente. Nella struttura dei *tonoi* assume notevole rilievo il genere dei tetracordi: le scale di Alipio, che si modellano secondo lo schema dei quindici *tonoi* postaristossenici, riportano per ciascun *tonos* le note relative ai tre generi diatonico, cromatico ed enarmonico. Claudio Tolomeo invece considera solo sette *tonoi* (*Harm.* II, 9, p. 60 sgg. Düring), il cui numero e le cui denominazioni corrispondono a quelli delle "specie di ottava" (*mixolýdios*, *lýdios*, *phrýgios*, *dórios*, *hypolýdios*, *hypophrýgios*, *hypodórios*, dal più acuto al più grave: nelle "specie di ottava" invece le stesse denominazioni nello stesso ordine definiscono gli *eide* dal più grave al più acuto) e sembra attribuire a ciascuno di questi *tonoi* un valore di modo, assegnando anche alle rispettive *mesai* una posizione preminente fra le note del *tonos* dal momento che le linee melodiche le toccano con frequenza maggiore delle altre note (*Harm.* II, 11, p. 65, 3 Düring). È evidente che tra i sette *tonoi* tolemaici e i quindici postaristossenici vi è in comune solo l'estensione – due ottave – e la denominazione di *tonoi*: non si deve dimenticare che Aristosseno e Tolomeo sono divisi da un intervallo di ben cinquecento anni.

È certo che la collocazione di tutte le note comprese nell'àmbito di tre ottave più un tono in una serie di quarantacinque scale, quindici per ciascun genere, modellate sullo schema del sistema perfetto immutabile, rispondeva ad una esigenza teorica di classificazione e nello stesso tempo ad una necessità pratica di ordinata

disposizione dei due sistemi di notazione musicale che favorisse una loro corretta utilizzazione da parte dei compositori: si può dunque comprendere anche il motivo per cui i *tonoi* secondo la dottrina di Tolomeo, che coprivano solo una parte dell'àmbito tonale, non furono recepiti nei testi teorici posteriori, mentre ancora alla fine dell'età romana, nel IV-V sec., Alipio impostava la sua *Isagoge* secondo gli schemi aristossenici che risalivano a circa sette secoli prima.

## 20 • La melopea

Nei trattati teorici antichi poco spazio è riservato alla *melopoiia*, alla dottrina della composizione musicale. Cleonide (*Isag.* 13, p. 206, 3 sgg. Jan) si limita a distinguere gli *ethe*, i caratteri della melopea: il diastaltico, magnifico ed eroico, proprio della tragedia, il sistaltico, dimesso e poco virile, proprio dei carmi erotici, dei *threnoi* e delle lamentazioni, l'esicastico, sereno e tranquillo, degli encomi e dei peani. I quattro modi di realizzazione della melodia, sempre secondo Cleonide, sono l'*agogé*, la *ploké*, la *petteia* e la *toné*. La prima è lo svolgimento della melodia per gradi congiunti, la seconda è invece una "disposizione degli intervalli parallela", probabilmente una linea musicale costituita da suoni non contigui ma disposti secondo intervalli regolari, la terza è la ripetizione di una nota, la quarta il soffermarsi per un tempo prolungato su una posizione della voce. Più ampia ed articolata la trattazione della melodia in Aristide Quintiliano (*De mus.* I, 12, p. 28, 10 sgg. Winnington-Ingram): egli distingue, secondo l'altezza dei suoni impiegati, una *melopoiia hypatoeidés*, una *mesoeidés*, una *netoeidés*. Parti della melopea sono la *lepsis*, la scelta del suono di partenza della melodia, la *mixis*, per mezzo della quale accordiamo fra loro i diversi toni della voce, sistemi e generi, la *chresis* che è l'elaborazione della melodia, i cui aspetti sono l'*agogé*, la *petteia* e la *ploké* di cui parla anche Cleonide. Aristide fornisce però di ciascuna di esse definizioni più complesse e più precise di Cleonide: l'*agogé* ha tre aspetti, la *eutheia*, la "diretta", che porta la voce per gradi congiunti verso i toni acuti, l'*anakámptousa*, "quella che ritorna sui suoi passi", che porta la voce allo stesso modo verso i toni più gravi, la *peripherés*, "che si muove in cerchio", che si muove verso l'acuto per gradi congiunti, verso il grave per gradi disgiunti; la *petteia* è l'aspetto

più importante della *chresis*: dalla *petteia* noi conosciamo quali dei suoni dobbiamo lasciare da parte, quali usare e quante volte, da quali iniziare e con quali terminare; essa definisce anche l'*ethos* della melodia. Tre sono i *tropoi*, modi della melopea secondo il genere: il nomico, di intonazione acuta, il ditirambico, di intonazione media, il tragico, di intonazione grave; più numerosi sono i modi secondo l'*eidos*, la forma, come ad esempio gli erotici, gli epitalamici, i comici, gli encomiastici. Così le diverse melopee si distinguono secondo il *genos* (enarmonico, cromatico o diatonico), secondo il sistema (di intonazione acuta, media o grave), secondo il *tonos* (dorico, frigio, eccetera), secondo il *tropos* (nomico, ditirambico o tragico); infine secondo l'*ethos*, per il quale noi distinguiamo una melopea *systaltiké*, dalla quale sono suscitati sentimenti di dolore, una *diastaltiké*, che scuote l'animo e una *mese* che lo riporta alla serenità. Qualche cenno sulla *melopoiïa* troviamo anche in tre trattati anonimi pubblicati da F. Bellermann (*De mus.* III, 83 sgg., p. 28, 1 Najock): si tratta però soltanto dell'elencazione e della definizione di alcuni termini tecnici come *prólepsis* (passaggio da suono grave a suono acuto), *éklepsis* (al contrario, passaggio da suono acuto a suono grave), *prókrousis* (due note in un solo tempo, dal grave all'acuto), *énkrousis* (due note in un solo tempo, dall'acuto al grave), *enkrousmós* (passaggio da un suono grave ad uno acuto e ritorno al grave), *kompismós* e *melismós* (ripetizione di un suono), *teretismós* (doppia ripetizione).

Da ciò che è stato detto risulta evidente che anche per quanto riguarda la *melopoiia* tutti gli elementi che ci sono forniti dai teorici non sono sufficienti ad informarci sulle tecniche di composizioni antiche: le notizie sono molto scarse o frammentarie e non è possibile stabilire a quale periodo si riferiscano; manca ogni forma di esemplificazione musicale.

## 21 • IL RITMO

Molto importante nel quadro generale delle dottrine musicali antiche è, come già si è accennato (cfr. p. 46 sgg.), lo studio della ritmica, dal momento che esso considerava i tempi dell'esecuzione non solo per ciò che riguardava la voce e il suono, ma anche i movimenti del corpo nella danza. La prima testimonianza a proposito

di una teoria del ritmo poetico e musicale è nella *Repubblica* di Platone (III, 400a-c) ed è riferita a Damone. Nei capitoli nei quali si analizzano i generi poetici e musicali per definire quali di essi sono adatti allo Stato ideale di cui Socrate traccia i lineamenti, quando si inizia il discorso sui ritmi Socrate premette che non si devono ricercare *baseis*, cioè "passi" di danza, ritmi, variati e di ogni specie, ma bisogna vedere quali sono i ritmi propri di una vita ordinata e virtuosa; quando essi siano stati individuati, bisogna far sì che il piede e il canto seguano la parola e non viceversa. Ciò significa che Damone – o, sempre nella linea del suo pensiero, lo stesso Platone – nelle composizioni musicali non accettava che il ritmo-metro del testo poetico fosse modificato e snaturato dai tempi della melodia e della danza che facevano violenza alle quantità delle sillabe, allungandole anche quando erano brevi e protraendone le durate al di là della norma secondo la quale la sillaba lunga aveva il valore di due brevi. Nel dialogo con Socrate, Adimanto non sa indicare quali siano i ritmi ai quali fa riferimento il suo interlocutore: egli può solo dire per la sua esperienza diretta di spettatore («τεθεαμένος ἂν εἴποιμι») che tre sono le specie (*eide*) secondo le quali si costituiscono i piedi (*baseis*), come, nei suoni, quattro sono le specie dalle quali derivano tutte le *harmoniai*. È probabile che Platone alluda alle quattro specie dei sistemi, con gli intervalli disposti rispettivamente nell'ordine St. T. T.; T. St. T.; T. T. St.; T. T. T., che si possono riconoscere nelle prime o nelle ultime quattro note di qualsiasi ottava (*harmonia*); non si può pensare che egli faccia qui riferimento né alle quattro note del tetracordo – non avrebbe usato il termine *eide* "specie" – né ai generi del tetracordo, diatonico, enarmonico e cromatico, che sono tre (se non si calcolano le *chroai*) e non quattro. Per quanto riguarda i ritmi, le tre specie dovrebbero essere la giambico-trocaica (genere doppio), la dattilico-anapestica (genere pari) e la cretico-peonica (genere emiolio). Una conferma di questo valore di *eidos* in rapporto al genere ritmico è in Aristide Quintiliano (*De mus.* I, 14, p. 34, 15 sgg. Winnington-Ingram) che a proposito dei generi ritmici *áloga* sostiene che essi mantengono "le analogie", le continuità nella disposizione regolare dei tempi forti e tempi deboli in base ai numeri, cioè secondo le durate delle sillabe, piuttosto che secondo le specie ritmiche (*eide rhythmikà*) che sarebbero dunque definite dall'appartenenza ai tre generi ritmici pari, doppio ed emiolio. Nel passo

di Platone, Socrate rimanda a una futura discussione con Damone la definizione di quali siano i ritmi che si addicono a un comportamento illiberale, violento, e quali invece si addicono a un diverso modo di agire: egli crede di aver udito Damone parlare di un enoplio composto, di un dattilo o di un eroo, con il tempo in battere uguale al tempo in levare, e con la sillaba finale lunga o breve, e infine di un giambo e di un trocheo, nei quali associava tempi brevi e lunghi; Damone per alcuni di questi ritmi biasimava o lodava i "tempi" di esecuzione dei piedi (per il valore di *agogé* cfr. Arist. Quint., *De mus.* I, 19, p. 79, 26 Winnington-Ingram, e L. E. Rossi, *Metrica e critica stilistica. Il termine "ciclico" e l'agogé ritmica*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1963), non meno che i ritmi stessi, o qualche volta gli uni e gli altri assieme. Da questo passo di particolare rilievo per la storia della ritmica possiamo evincere precise indicazioni sulla dottrina damonica: egli distingueva già i ritmi secondo i generi (dattilo ed eroo del genere pari, giambo e trocheo del genere doppio, l'enoplio composto di genere misto, nel quale sono presenti piedi di genere doppio e pari), teneva conto dei tempi di esecuzione (*agogái*) delle composizioni, e, anche se la testimonianza non è riferita direttamente alla sua persona, giudicava i ritmi – come del resto le *harmoniai* – in base alla sua esperienza diretta di ascoltatore e di spettatore. Fa meraviglia l'assenza di citazioni di piedi del genere emiolio (col rapporto 3 : 2 tra tempi forti e tempi deboli) come cretici, peoni, bacchei, accanto a dattili, giambi e trochei: ma non dobbiamo dimenticare che Platone tratta l'argomento dei ritmi in un contesto molto ampio che non consente all'autore di soffermarsi troppo sui particolari; in questo caso poi egli vuole dare l'impressione al lettore di ricordare solo per sommi capi e vagamente i discorsi di Damone («οἶμαι... οὐ σαφῶς...» eccetera). Non credo invece che si possa sostenere l'ipotesi che i ritmi del genere emiolio non sono qui citati perché non erano convenienti e non dovevano essere accolti nello Stato platonico: si tenga presente che essi erano i ritmi caratteristici dei peani apollinei.

Alla metà del v secolo a.C. la dottrina ritmica aveva dunque già assunto lineamenti ben precisi che saranno conservati integralmente da colui che diede alla dottrina stessa il suo aspetto definitivo, Aristosseno. Nei suoi *Elementa rhythmica* egli si preoccupò prima di tutto di definire il ritmo («ordine dei tempi», p. 1 Westphal), la sua materia («il testo poetico, la melodia, il movimento

del corpo», p. 278 M.), l'unità di misura («il tempo primo», semplice e indivisibile, p. 280 M.). Considera poi le parti del ritmo, i piedi, e i rapporti tra tempi forti e deboli al loro interno, ricuperando la dottrina damonica dei generi: anch'egli accetta come euritmici i piedi del genere pari, doppio e emiolio, ma prende in considerazione anche i piedi irrazionali (*álogoi*), cioè quelli nei quali il rapporto tra tempo forte e tempo debole è a metà tra due rapporti definiti, ad esempio tra 2 : 1 e 2 : 2 come per il *choreios álogos*, a metà tra il trocheo e lo spondeo (fr. 292 M.). Sette sono le possibili differenze tra due piedi: per grandezza, per genere ritmico (doppio, pari o emiolio), per l'irrazionalità (se uno è *álogos* e l'altro no), per la composizione (se uno è composto di due o più piedi e l'altro è semplice), per la suddivisione (secondo i modi possibili in cui al loro interno sono suddivisi i tempi forti e deboli, per numero e misura), per lo schema (quando le stesse parti della stessa grandezza non sono disposte nello stesso ordine), per opposizione (secondo la posizione che al loro interno assume il tempo forte rispetto al debole e viceversa).

La dottrina ritmica dopo Aristosseno non si modificò più nei suoi lineamenti generali, ma si arricchì soltanto di qualche particolare. Nel primo libro del *De musica* Aristide Quintiliano (v. p. 46 sgg.) correda di interessanti osservazioni la dottrina aristossenica che egli espone organicamente nei capitoli dedicati alle teorie dei *symplékontes* (*De mus.* I, 13-17, pp. 31-38 Winnington-Ingram), di coloro cioè che non avevano operato alcuna distinzione tra metri e ritmi, dal momento che nella pratica musicale fino ai tempi di Timoteo le quantità del testo metrico avevano in sostanza costituito la base ritmica di ogni esecuzione vocale-strumentale (cfr. p. 38). Accanto ai tre generi fondati sul rapporto pari, doppio ed emiolio, egli prende in considerazione anche l'epitrito (3 : 4) come rapporto euritmico; distingue i ritmi composti *katà syzygian* (costituiti da due ritmi semplici e disuguali) da quelli *katà períodon*, formati da più ritmi; considera, oltre ai semplici e ai composti, anche i ritmi misti, che possono essere suddivisi per tempi o per ritmi: un ritmo di sei tempi può essere diviso in un tempo forte di tre e in un tempo debole di tre (e apparterrà quindi al genere pari, 3 : 3), oppure in due ritmi semplici (2 : 1; 2 : 1 o 1 : 2; 1 : 2) ed apparterrà perciò al genere doppio. Tra i ritmi semplici egli elenca anche l'orthio e il trocheo semanto, il primo con quattro tempi in levare

e otto in battere e il secondo con otto in battere e quattro in levare, e il peone epibato di dieci tempi, due in battere, due in levare, quattro in battere e due in levare: segno evidente di una nuova valutazione, nella *performance* musicale, della quantità delle sillabe, ormai svincolata dai valori prosodici tradizionali di lunga e di breve, con protrazioni della durata fino ad otto tempi primi in conseguenza delle variazioni dell'*agogé*, del tempo di esecuzione (cfr. *Exc. Neap.* 15, p. 415, 3 Jan). Nonostante tali aggiunte e precisazioni, le linee fondamentali della teoria ritmica aristossenica rimangono immutate, e lo rimarranno fino alla fine del v secolo se Marziano Capella, nel nono libro del suo *De nuptiis Philologiae et Mercuri*, tradurrà letteralmente in latino le parti più significative dell'opera di Aristide Quintiliano, dimostrando così di credere ancora nella loro sostanziale validità.

# VI • I TESTI CON NOTAZIONE MUSICALE

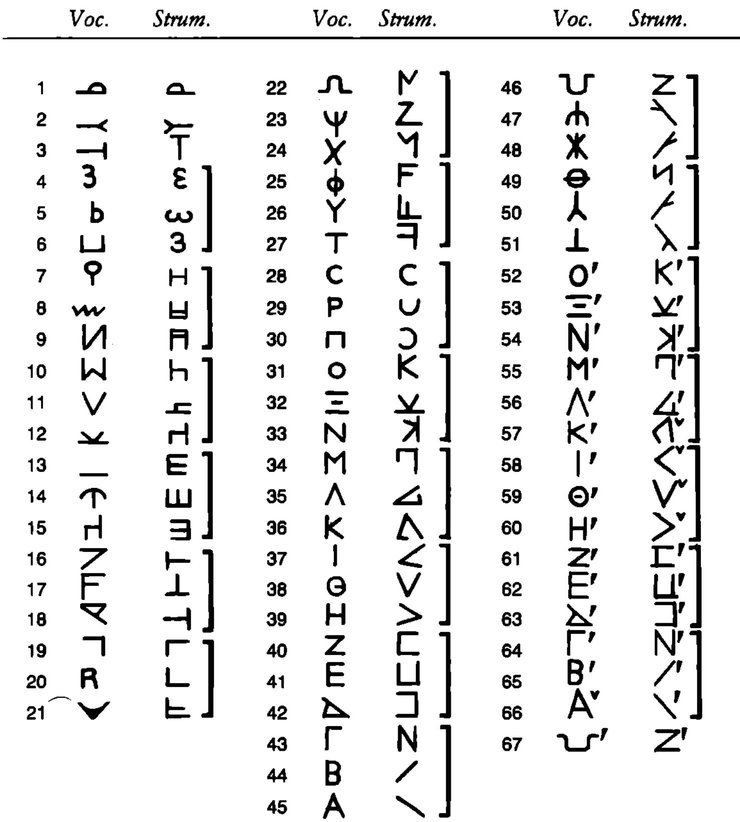
I trattati teorici di Aristide Quintiliano (*De mus.* I, 11, p. 24-27 Winnington-Ingram), Bacchio (*Isag.* I, 11, p. 293 Jan), Gaudenzio (*Isag.* 22, p. 350 Jan), Alipio (*Isag.* 49, p. 368 Jan) e dell'Anon. Bellermann (III, 66, p. 19 Najock), ci hanno conservato i segni della notazione greca, gli stessi che compaiono nei pochi testi con note musicali che ci sono pervenuti. Le raccolte più complete ed organiche sono le tavole di Alipio (p. 368 Jan), nelle quali i segni sono ordinati secondo le doppie ottave dei quindici *tonoi* nei generi diatonico, cromatico ed enarmonico: non ci sono state conservate le note relative ai *tonoi* iperfrigio (in parte), iastio, ipoiastio e iperiastio, dorico, ipodorico e iperdorico nel genere enarmonico, ma le tavole che possediamo e le testimonianze degli altri autori ci consentono di integrare senza alcun dubbio tale lacuna. La notazione greca si articolava in due diversi sistemi di segni che utilizzavano le lettere dell'alfabeto o nella loro forma normale, o disposte orizzontalmente, o capovolte, o con l'aggiunta di un *apex* o modificate nella figura. Un sistema era destinato a registrare i suoni della musica strumentale, l'altro quelli della musica vocale (cfr. Arist. Quint., *De mus.* I, 11, p. 23, 18 Winnington-Ingram; Gaud., *Isag.* 21, p. 350, 9 Jan; *Anon. Bell.* III, 68, p. 22, 1 Najock), ma dai testi con notazione musicale che ci sono stati conservati non risulta in effetti una distinzione d'uso così precisa: ad esempio, dei due *Inni Delfici* il primo è corredato dei segni della notazione vocale, il secondo di quelli della strumentale senza che vi sia alcuna differenza tra il primo e il secondo nella utilizzazione dei segni in rapporto con il testo letterario.

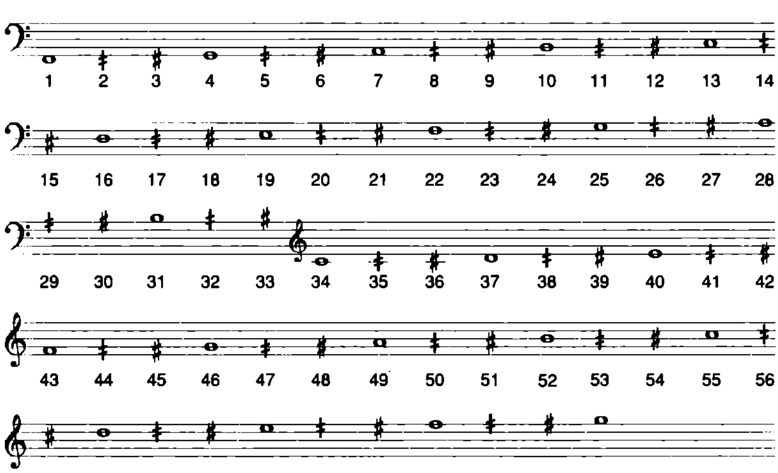
Sull'origine e sulla cronologia di ambedue i sistemi semiografici sono state espresse opinioni discordanti da parte degli studiosi moderni (cfr. pp. 9-10): se per la forma dei segni il sistema strumentale appare più antico del vocale, le cui note sono costituite dalle lettere dell'alfabeto attico riformato dall'arconte Euclide nel 403 a.C., la disposizione dei segni strumentali per triadi, nelle quali il segno "diritto" (*orthón*) indica il suono naturale, il segno "disteso"

(*anestrammenon*) il suono innalzato di una *diesis* enarmonica o cromatica e il segno "rivoltato" (*apestrammenon*) il suono innalzato di una seconda *diesis* enarmonica o cromatica, fa pensare a una ridefinizione del valore dei segni avvenuta quando alla notazione strumentale si affiancò la notazione vocale, certamente dopo il 403 a.C. I segni vocali infatti furono disposti in triadi nel modo più semplice e più naturale, attraverso l'assegnazione dei tre valori di ogni nota a tre lettere successive (ad es. fa = **Γ**, fa ♯ o ♯ secondo i generi, = **B**, fa ♯ = **A**, o fa♯ ♯, secondo il genere, con una disposizione dei segni che procede dall'acuto al grave): è molto probabile che i segni della notazione strumentale, che già erano in uso per i suoni naturali senza accidenti, siano stati utilizzati in un nuovo sistema triadico, che si affiancava a quello, già definitivo, della notazione vocale, attraverso la semplice modifica della posizione dei segni secondo il valore alterato che si doveva attribuire loro (cfr. A. Bataille, *Remarques sur les deux notations mélodiques de l'ancienne musique grecque*, *Rech. de pap.*, 1, 1961, p. 19).

Nella pagina a fronte si riportano i segni dei due sistemi, con lo schema delle note musicali che si fanno corrispondere per convenzione a ciascuno di essi nel genere enarmonico (nel genere cromatico la seconda nota della triade è innalzata di un semitono, la terza di due).

Va rilevato che il doppio valore di ciascuna delle due note con accidenti, la seconda e la terza di ogni triade, secondo il genere enarmonico o cromatico, può provocare equivoci interpretativi: ad esempio, lo stesso fa ♯ è rappresentato dai segni **B** (vocale) e **/** (strumentale) in un tetracordo cromatico, dai segni **Γ** (vocale) e **N** (strumentale) in un tetracordo enarmonico. Un altro particolare deve essere tenuto presente: la disposizione triadica non tiene conto della differenza tra gli intervalli di tono e quelli di semitono all'interno dell'ottava, per cui il suono corrispondente al $do_1$ (o al si ♯) può essere rappresentato dal segno **M** (vocale) o **ꓶ** (strumentale) che rappresenta il $do_1$, dal segno **N** (vocale) o **ꓘ** (strumentale) che rappresenta il si ♯ in un tetracordo enarmonico, dal segno **Ξ** (vocale) e **V̲** (strumentale) che rappresenta il si ♯ in un tetracordo cromatico. Si potrà obiettare a questa osservazione che essa può valere in un sistema temperato, in cui tra si ♯ e $do_1$ non c'è nessuna effettiva differenza di altezza di suono, mentre in un sistema di suoni naturali il suono del $do_1$ sarebbe più acuto di quello del si ♯


Voc.
Strum.
Voc.
Strum.
Voc.
Strum.



di una minima frazione di tono; ma nella pratica musicale non si teneva certamente conto di intervalli infinitesimali, come è confermato anche dalla dottrina aristossenica nella quale l'intervallo di semitono è valutato come la metà esatta del tono e la *diesis* enarmonica come la quarta parte del tono. Con questo non si vuole affermare che Aristosseno ha anticipato di due millenni la teoria del temperamento di A. Werckmeister e di J. S. Bach: sono del tutto estranei alla teoria musicale di Aristosseno i concetti di tonalità e di armonia nel senso moderno del termine che fecero nascere alla fine del sec. XVII l'esigenza di una suddivisione dell'ottava in dodici semitoni perfettamente eguali; ben diverse, più semplici ed elementari, di ordine essenzialmente pratico, le motivazioni che avevano spinto Aristosseno alla proposta di una suddivisione dell'intervallo di un tono in due parti uguali.

L'indagine sui valori quantitativi da assegnare ad ogni nota, anche se i segni musicali del sistema vocale e di quello strumentale non forniscono indicazioni di durata ma solo di altezza relativa dei suoni, potrebbe apparire a prima vista semplice ed agevole: nella musica vocale greca, ogni sillaba del testo poetico è portatrice, o per sua natura o per la posizione che occupa nella catena verbale, di un valore temporale di lunga o di breve che costituisce la base ritmica del canto. Ogni modifica di durata relativa a segmenti di tali sequenze di sillabe lunghe e brevi e ogni particolarità di esecuzione è indicata nei testi – o dovrebbe esserlo – con i segni ritmici, la maggior parte dei quali è illustrata e definita nel primo e nel terzo trattato anonimo sulla musica pubblicati nel 1840 da F. Bellermann (I, 1, p. 1; III, 102, p. 32 Najock). Essi sono, come tutti sanno, la *makrà díchronos*, la lunga di due tempi (—), la *makrà tríchronos* (⏗), *tetráchronos* (⏘), *pentáchronos* (⏙), lunghe rispettivamente di tre, quattro e cinque tempi, il *chronos kenòs brachýs*, designato dal *leimma* nelle due forme ∧ e ∩, il *chronos kenòs makrós* (⊼, ⩃), il *chronos kenòs makròs tris* (∧𝉂, ∩𝉂) e *tetrakis* (∧𝉃, ∩𝉃), cioè rispettivamente la pausa di uno, due, tre e quattro tempi primi; infine la *stigmé*, il punto collocato sopra la nota musicale, che secondo l'*Anon. Bell.* (I, 3, p. 2 Najock) contrassegnerebbe i tempi in "arsi": ma se "arsi" debba qui essere inteso nel valore di "tempo debole", secondo l'accezione che il termine mantenne sino al tardo periodo romano, o di "tempo forte", come indicano i trattati di Prisciano (VI, p. 521, 24 K.) e Marziano Capella (p. 519, 17 Dick), non è

molto chiaro, come ha rilevato R. P. Winnington-Ingram (S. Eitrem, L. Amundsen, R. P. Winnington-Ingram, *Fragments of unknown Greek tragic texts with Musical Notation*, «Symb. Osl.», n. 31, 1955, p. 77 sgg.). Altri segni che ricorrono nei testi antichi sono: l'*hyphén*, la curva posta sotto due o tre note, citata anch'essa, ma non definita, in un passo dell'*Anon. Bell.* (III, 86, p. 28 Najock); essa dovrebbe indicare uno stretto legame tra due o tre note poste sulla stessa sillaba; il doppio punto o *kolon* la cui funzione non è chiara, ma che probabilmente doveva essere usato o in alternativa o in associazione con l'*hyphén* con la stessa funzione di collegare tra loro più note collocate su un'unica sillaba (W. P. Winnington-Ingram, *art. cit.*, p. 85 sgg.).

Sembrerebbe dunque semplice interpretare ritmicamente i testi musicali antichi: basterebbe tener conto della base metrica e delle eventuali modifiche alle quantità delle sillabe per definire esattamente gli schemi ritmici della *performance*. Ma quando dagli enunciati di ordine generale si passa all'analisi dei singoli testi, ci si accorge che non sempre l'uso dei segni in ciascuno di essi è coerente con le definizioni fornite dai trattati antichi o con le indicazioni che emergono da altri testi musicali, e che d'altra parte ricorrono spesso nei testi alcuni particolari di grafia e alcune reduplicazioni di vocali – che certamente incidono sulla sostanza delle sequenze ritmiche anche se non sono neppure menzionate nei trattati dei teorici.

Il *leimma*, come si è detto, è definito segno di pausa (*chronos kenós*), ma in Mesomede, negli *Inni* n. 4 e 5, nella edizione di E. Pöhlmann, esso non può indicare la pausa: il *leimma* ricorre sempre sulla penultima sillaba lunga di enoplii (⏓ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –) che si alternano con versi formati da tre anapesti più un giambo (⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –): è evidente che in questo caso il segno è impiegato per aumentare il valore della sillaba fino a tre tempi, al fine di omologare versi non omogenei sul piano metrico. Una prova indiretta della validità di tale interpretazione è fornita dai vv. 23 e 25, appartenenti al quarto *Inno*, enoplii nei quali la penultima sillaba è intonata su tre note (e sono i soli casi in tutti gli *Inni* in cui troviamo tre segni di nota sulla stessa sillaba): anche in questi versi si deve rilevare un aumento del valore cronico della sillaba. Invece nel testo tragico del *Pap. Osl.* 1413 (del I-II sec.) e nell'Inno cristiano del *Pap. Oxy.* 1786 (del III-IV sec.) il *leimma* è sempre usato

per indicare la pausa: esso ricorre sempre alla fine di una frase o di un periodo sintattico. Nel *Pap. Oxy.* 2436 (del I-II sec.), anch'esso un testo tragico, il segno di *leimma* dopo una nota indica l'allungamento della nota stessa e della sillaba sottesa fino a tre tempi primi, come in Mesomede; nel *Pap. Michigan* 2958 (del II sec.) esso denota l'allungamento di sillaba già lunga alla l. 1, di sillaba breve allungata alla l. 11 e di sillaba breve alla l. 13; costituisce pausa alle ll. 3, 4, 9, 10. Nel peana del *Pap. Berol.* 6870 (del II-III sec.) il segno è usato talvolta alla fine del periodo metrico (ll. 3, 5, 6, 9, 11, 12) per indicare la pausa; altrove, nelle ll. 4, 7, 8, 10, 17, 23, il *leimma* ricorre all'interno di un gruppo di note, sempre collegato alla nota che segue per mezzo dell'*hyphén* (fa eccezione solo l'occorrenza di l. 23); in questi casi non può certamente essere inteso come segno di pausa, e non può esserlo neppure alla l. 16, dove esso è collocato sulla congiunzione *kai*; è difficile ammettere che vi sia una pausa dopo una prepositiva. Il *leimma* dunque indicherà un superallungamento della sillaba che precede o della sillaba alla quale è legato dall'*hyphén*. Nel *Pap. Oxy.* 3161, che con il 3162 è stato recentemente pubblicato da M. W. Haslam, il *leimma* è usato di solito per indicare la pausa, ma in due occorrenze (fr. 1, l. 10; fr. 4, l. 4) su sillabe all'interno di parola non può indicare altro che il superallungamento della sillaba precedente: non concordo con Haslam che anche in questi due casi ha interpretato il segno come pausa.

Per il *leimma* non si può dunque pensare ad un impiego omogeneo del segno in tutti i testi che possediamo: bisogna invece attribuirgli il valore di pausa o di allungamento della durata della nota con una attenta valutazione caso per caso non solo di ogni singolo documento, ma addirittura di ogni occorrenza all'interno di ogni documento.

L'allungamento a tre tempi di una sillaba, che negli *Inni* di Mesomede, come si è visto, è denotato dalla presenza del *leimma*, dovrebbe essere indicato con la *makrà tríchronos*, il segno ⊔– che ricorre soltanto in due testi antichi, il *Pap. Vindob.* 29825c (III-II sec. a.C.), in un frammento che non può dirci nulla sugli effetti ritmici di tale allungamento perché di dimensioni estremamente ridotte, e l'*Epitafio di Sicilo* (Kopenhagen inv. 14897, I-II sec.), un breve testo poetico in cui la successione di un docmio (⏑ – – – –), giambo + molosso e di tre versi formati da coriambo + baccheo

(⏑͜⏑ ⏑ ⏑ ⏑͜⏑ ⏑ – –) viene portata, attraverso la protrazione di alcune sillabe, alla misura rispettivamente di un dimetro giambico e tre dimetri coriambico-giambici. Ma già nell'*Epitafio di Sicilo*, accanto alle sillabe contrassegnate con la *makrà tríchronos*, ne troviamo due, la penultima della l. 6 e l'ultima della l. 11, delle quali la prima è connotata dalla presenza di tre note, la seconda dalla presenza di tre note legate dall'*hyphén* e con un segno di lunga (*makrà díchronos*) sulla seconda e terza nota: si tratta di sillabe certamente portate alla misura di tre tempi, come è richiesto dalla corrispondenza ritmica tra i valori delle sillabe nei quattro versi. Dunque, tre modi diversi di designare lo stesso fenomeno di protrazione di una sillaba lunga, un fenomeno che ebbe un notevole rilievo nella musica ellenistica e tardo-ellenistica; meno frequenti sono nei testi musicali le testimonianze di allungamenti di sillabe brevi; nessuna traccia invece di abbreviamenti di sillabe lunghe, anche se Dionigi di Alicarnasso (*De comp. verb.* 11, p. 64 Us.-Rad.) attribuisce alla musica e alla ritmica la possibilità di modificare la quantità delle sillabe, diminuendola o aumentandola.

Il superallungamento di una sillaba lunga poteva anche essere indicato attraverso la reduplicazione della vocale: un fenomeno che si riscontra soprattutto nei testi più antichi come il *Pap. Leid.* inv. 510, il *Pap. Vindob.* G2315, il *Pap. Vindob.* 29825a/b verso e i due *Inni Delfici*, quello anonimo del 138 a.C. e quello di Limenio del 128 a.C. Tale fenomeno potrebbe anche essere interpretato come espediente grafico per collocare due segni di nota sulla stessa sillaba, senza alcuna rilevanza sul piano ritmico: così lo intende E. Pöhlmann nella sua trascrizione in notazione moderna degli *Inni Delfici*, nella quale attribuisce il valore di una lunga, due tempi primi, anche a vocali e dittonghi reduplicati. A favore di una interpretazione del fenomeno come protrazione della durata delle sillabe si deve certamente prendere in considerazione la testimonianza di Aristofane che nelle *Rane* (v. 1314) fa citare da Eschilo, mentre critica le novità nei canti di Euripide, la forma *eieieieieilíssete*, un esempio molto evidente di modifica della durata della sillaba iniziale perché a livello musicale fosse possibile intonarla con quei melismi e quelle fioriture di note che andavano incontro al gusto del pubblico contemporaneo; e a livello ritmico forzarne il valore cronico al fine di ottenere particolari effetti espressivi. Va rilevato che nell'*Elettra* di Euripide, al v. 437, lo Schroeder nella sua ana-

lisi metrica interpreta la prima sillaba di *eilissómenos* come lunga di cinque tempi.

Tornando agli *Inni Delfici*, il metro di ambedue le composizioni è cretico-peonico, fatta eccezione per l'ultima parte dell'*Inno* di Limenio, un prosodio in gliconei e dimetri liberi separato dal peana che precede per mezzo della *parágraphos*, una barra orrizzontale in margine. La reduplicazione della vocale si verifica occasionalmente solo nelle parti cretico-peoniche. Va rilevato che nei due *Inni* non compaiono segni ritmici di nessun genere: anche questo particolare farebbe pensare ad un uso della reduplicazione sostitutivo della semiografia ritmica. Se è valida l'ipotesi che interpreta tali reduplicazioni come segni di protrazione della durata delle sillabe, esse sono qui protratte fino alla misura di quattro tempi se è ripetuta la vocale lunga, sono portate a tre tempi nei casi di reduplicazione della vocale breve. Il ritmo emiolio del cretico, in cui si alternano tempi forti e deboli secondo il rapporto 3 : 2 o 2 : 3, si protrarrebbe così alla misura del digiambo (3 : 3), più raramente del ditrocheo e del coriambo (*Anon.*, col. I, l. 12; *Limenio*, ll. 13-14).

C'è da chiedersi perché i superallungamenti non seguano una cadenza regolare, ma si inseriscano nel testo con una frequenza che a noi appare del tutto casuale: è molto probabile che tale andamento ritmico sia determinato soprattutto dall'esigenza di adeguare il testo poetico ad una linea melodica abbastanza complessa ed articolata, secondo l'uso invalso nella musica greca nell'età ellenistica di adattare la parola alla musica e non la musica alla parola.

Va rilevato, a proposito dell'ampliamento del cretico e del peone, che Eliodoro, metricologo del I secolo d.C. (*ap. Schol.* Chaerob. *ad* Hephaest. XIII, p. 247, 11 Consbr.), lodava nelle sequenze cretiche la dieresi alla fine di ogni piede perché, con il tempo vuoto della pausa, essa consentiva la lettura del cretico (3 : 2) secondo lo schema di sei tempi della dipodia trocaica (3 : 3); l'anonimo autore del trattato di ritmica del *Pap. Oxy.* 9 + 2687 considera nell'analisi di un testo lirico proprio i diversi esiti, trocaico, giambico e coriambico, del cretico in séguito alla protrazione della prima o della seconda sillaba lunga.

Un altro segno che appare di controversa interpretazione è quello della *makrà díchronos* collocato su una sillaba lunga, come nel *Pap. Vindob.* G2315, il papiro dell'*Oreste* di Euripide, sulla terz'ultima sillaba di ogni docmio. Il segno compare su sillaba lunga anche nel

*Pap. Berol.* 6870 (ll. 9, 10, 11), nel *Pap. Oxy.* 1786 (ll. 2, 3, 4, 5) e, in diverse occorrenze, nel *Pap. Osl.* 1413, nel *Pap. Oxy.* 2436, nel *Pap. Michigan* 2958 e nel *Pap. Oxy.* 3161. Per il peana di Berlino E. Pöhlmann, nella sua trascrizione, tiene conto del segno come se raddoppiasse il valore della lunga; per il *Pap. Oxy.* 1786 invece egli lascia inalterato il valore della sillaba lunga, certo per non modificare l'impianto ritmico anapestico; così si comporta anche per il *Pap. Oxy.* 2436, di ritmo trocaico. La stessa interpretazione del segno, che indicherebbe solo la presenza di una sillaba lunga, è fornita da R. P. Winnington-Ingram per le occorrenze del *Pap. Osl.* 1413 (*art. cit.*, pp. 73 sgg.); per il *Pap. Michigan* 2958 egli non assume nel commento una posizione decisa, ma nella trascrizione tien conto solo della quantità delle sillabe secondo il testo poetico e in sostanza non assegna alcun particolare valore alla *makrà díchronos* (O. M. Pearl, R. P. Winnington-Ingram, *A Michigan Papyrus with musical notation*, «Journ. Egypt. Arch.», n. 51, 1965, pp. 192 sgg.). Al contrario Haslam, nella sua trascrizione del *Pap. Oxy.* 3161 (pp. 65-67), attribuisce alle note i tempi di durata indicati dalla notazione ritmica senza tenere conto della quantità delle sillabe: sono da lui considerate lunghe solo le sillabe con la *makrà díchronos*. Si tratta di una valutazione soggettiva che non appare plausibile perché trascura proprio l'elemento metrico, l'unico che può fornirci indicazioni di base del tutto attendibili per l'identificazione del ritmo musicale.

L'interpretazione del fenomeno, come si vede, non è univoca: si rivela praticamente impossibile applicare per tutti i testi uno stesso parametro di valutazione del segno. Bisogna rifarsi alla funzione stessa che ebbero i segni ritmici: essi dovevano servire da avvertimento e da promemoria all'esecutore sulla necessità di assegnare determinate misure di durata a certe sillabe e non ad altre. Ora, come sappiamo da fonti antiche e tardoantiche (*Excerpta Neap.* 14; 22, pp. 414-418 Jan; Dion. Hal., *De comp. verb.* 17, 109, p. 71; 20, 142, p. 92 Us.-Rad.), la durata delle sillabe nella *performance* non era costante, ma variava secondo l'*agogé*, il tempo di dizione e in generale secondo i caratteri e le esigenze espressive del testo: in una parola, una sillaba lunga poteva anche essere eseguita con una durata maggiore o minore di quella di una lunga normale. Una interpretazione plausibile di segni apparentemente inutili, come la *makrà díchronos* in questo caso, sembrerebbe essere quella di

avvertimento all'esecutore di non diminuire il valore della sillaba al di sotto dei due tempi, ma anzi di rimarcare nella dizione o nel canto la lunghezza della sillaba stessa.

Un discorso più lungo richiederebbero i raggruppamenti su una sola sillaba di più note musicali e di segni ritmici quali la *makrà díchronos*, il *leimma*, l'*hyphén* e il *kolon*. La loro interpretazione deve necessariamente essere ricercata per induzione, dal momento che non esiste nei trattati antichi di musica alcun riferimento in proposito: è solo dal confronto tra i diversi gruppi di segni che possono emergere indicazioni sul valore cronico delle sillabe sulle quali essi sono collocati. In questa sede un'analisi di tali raggruppamenti richiederebbe troppo tempo: mi limito a constatare che il modello interpretativo proposto da E. Pöhlmann (*Griechische Musikfragmente* cit., p. 46) per il *Pap. Berol.* 6870, il peana il cui testo è costituito di sole sillabe lunghe, non può valere per altri documenti, per i quali l'applicazione del modello stesso comporterebbe una suddivisione del *kronos protos*, del "tempo primo minimo ed indivisibile" che Aristosseno e tutti i ritmici posteriori considerano l'unità di misura temporale: è il caso del *Pap. Oxy.* 1786 (ll. 3, 4, 5), del *Pap. Osl.* 1413 (ll. 2a, 16, 18), del *Pap. Oxy.* 2436 (col. II, ll. 3, 4, 5, 8), del *Pap. Michigan* 2958 (ll. 7, 9). Io non credo d'altra parte che per la musica antica si possa postulare lo stesso rigore isomensurale e lo stesso rispetto della regolarità nella successione dei tempi che caratterizza la musica moderna occidentale: non penso, ad esempio, che per le composizioni antiche si possa pensare all'uso della terzina, un uso che non è comprovato da nessuna testimonianza antica.

Bisogna riconoscere che non è possibile procedere alla valutazione dei segni ritmici secondo modelli precostituiti che possano valere per tutti i documenti, anche quando tali modelli siano fondati sulle definizioni antiche del valore dei segni. Si deve sempre tener conto del fatto che tra i testi musicali più antichi e più recenti intercorrono circa sette secoli e che in un periodo così ampio, soprattutto a livello ritmico, il modo di scrivere musica ha subìto una notevole evoluzione: notiamo, ad esempio, che la reduplicazione della vocale lunga o del dittongo è fenomeno ricorrente nei testi più antichi, molto più raro o addirittura inesistente nei più recenti; in questi ultimi invece la semiografia ritmica diventa sempre più complessa e articolata perché evidentemente in età tarda si avvertì

l'esigenza di annotare suddivisioni di tempi, legature, pause, eccetera, che caratterizzavano un discorso musicale più variato e più ricco di melismi.

È certo che la scrittura musicale nell'antichità non rappresentò un mezzo di diffusione delle composizioni come la stampa e il commercio degli spartiti dei nostri tempi: essa rimase sempre confinata in un àmbito ristretto di professionisti, che se ne servirono soprattutto per annotare tutti gli elementi che potevano essere loro utili per una corretta esecuzione.

Un'altra considerazione emerge dal confronto tra un testo musicale antico e uno spartito moderno: per le esigenze dell'armonia e della polifonia l'omogeneità dei tempi e la regolarità delle battute è scrupolosamente ricercata e osservata nelle composizioni del nostro passato prossimo (intendo fino agli inizi di questo secolo), composizioni rigorosamente mensurali, mentre nella musica greca antica, che era solo fondata sulla melodia, come l'intonazione di alcune note (mi riferisco alle note interne del tetracordo) poteva essere variata a piacere dal musico-esecutore, così anche i tempi di esecuzione e la disposizione delle durate delle sillabe all'interno del piede dovevano subire ampliamenti e riduzioni senza alcuna limitazione; la ricerca delle *metabolái*, delle variazioni ritmiche, che si realizzavano soprattutto attraverso le pause e i superallungamenti, fu una delle caratteristiche peculiari della musica greca a partire dalla seconda metà del v sec. a.C. La garanzia di un certo ordine ritmico era assicurata in generale dai metri del testo poetico: non si può dubitare dell'importanza della catena metrica per l'interpretazione ritmica di un brano musicale, e destano meraviglia le osservazioni di Haslam che nelle considerazioni finali del commento al *Pap. Oxy.* 3162 (pp. 71-72) giunge ad ammettere solo come *extrema ratio* che una sillaba breve senza segni ritmici è di durata minore di una lunga anch'essa senza segni ritmici, ma non ne tiene poi conto nelle sue trascrizioni in notazione moderna.

## 23 • I TESTI CON NOTE MUSICALI

I testi greci con notazione musicale che ci sono pervenuti sono complessivamente ventiquattro: tre conservati dalla tradizione manoscritta medioevale, quattro da iscrizioni e diciassette da papiri.

Essi sono riuniti – fatta eccezione per gli ultimi sei che sono stati scoperti dopo la pubblicazione della raccolta (il *Pap. Leid.* inv. 510, i *Papp. Oxy.* 3161, 3162, 3704 e 3705, e l'iscrizione di Epidauro) – nell'edizione di E. Pöhlmann (*Denkmäler altgriechischer Musik*, Nürnberg 1970), nella quale sono riportate anche le falsificazioni rinascimentali e moderne su testi di autori antichi. Essi sono qui elencati in ordine cronologico:

1) *Pap. Leid.* inv. 510 (pubblicato da D. Jourdan-Hemmerdinger, *Un nouveau papyrus musical d'Euripide*, in *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et des Belles Lettres*, Paris 1973, pp. 292-299), metà del III sec. a.C. Delle linee del testo, intercalate da quelle della notazione, le prime quattro comprendono i vv. 1500-1509, le ultime quattro, le sole leggibili, i vv. 784-792 dell'*Ifigenia in Aulide* di Euripide: l'accostamento dei due passi in tale ordine fa pensare che si trattasse di un copione teatrale antologico (cfr. G. Comotti, *Words, verse and music in Euripides' "Iphigenia in Aulis"*, «Museum Philologum Londiniense», n. 2, 1977, pp. 69-84). Singolare la presenza di note vocali e strumentali sulla stessa linea e con la stessa funzione; ricorrono anche segni ritmici come il *disema* (l. 14, 2) e la *stigmé* (ll. 10, 1; 12, 4; 12, 5). Le note impiegate, se l'interpretazione dei segni è corretta, sono sol$_2$, sol$_2$♯, la$_2$♯, do$_3$, do$_3$ 𝄲, do$_3$♯, re$_3$, re$_3$ 𝄲, mi$_3$, fa$_3$, sol$_3$, la$_3$♯, appartenenti quasi tutte al *tonos* frigio. Una più recente lettura di Th. Y. Mathiesen (*New Fragments of Ancient Greek Music*, «Acta Musicologica», n. 53, 1981, pp. 14-32) individua nel testo segni musicali diversi da quelli interpretati da D. Jourdan-Hemmerdinger e G. Comotti, e li assegna al *tonos* ipereolico con modulazione all'iperfrigio.

2) *Pap. Zenon* 59533 (n. 35, pp. 110 sgg. P.), III secolo a.C. Si tratta di un frammento di tre linee, tre di testo e tre di notazione, forse appartenenti a una tragedia; il segno tolemaico di *sampi* (= 900) che compare in fondo al frammento farebbe pensare alla indicazione del numero dei versi del rotolo. Le note (do, la♭, la, si, do$_1$, re$_1$♭, re$_1$, mi$_1$♭) appartengono ai *tonoi* frigio diatonico e cromatico, ma i segni Ұ e ₦ – tagliati dalla *makrà díchronos* – sono di problematica interpretazione.

3) *Pap. Vindob.* G2315 (n. 21, pp. 78 sgg. P.), III-II secolo a.C. Quattordici linee, sette di testo, che riproducono i vv. 338-344 dell'*Oreste* di Euripide, e sette di note intercalate al testo. I vv. 338 e 339 sono in posizione invertita rispetto al testo dei mss.;

la prima linea del testo contiene il secondo docmio del v. 339 e il primo del v. 338 separati dal segno ˙L che sembra essere un sol$_1$ nella notazione strumentale; la seconda linea contiene il secondo docmio del v. 338 e il primo del v. 340, separati dallo stesso segno ˙L che ricorre anche nella quarta linea della notazione, a separare le note relative ai due docmi del v. 342 (l. 4), e nella settima linea del testo tra i due docmi del v. 344. Le linee 5-6 del testo contengono i due docmi del v. 343, ciascuno suddiviso al suo interno dal raggruppamento di segni ⅂⅂⊃, il primo dei quali sarebbe una *diastolé*, un segno di separazione, e gli altri due sarebbero note strumentali (fa e si♭). Compaiono anche due segni della notazione ritmica, la *stigmé* e la *makrà díchronos*; in due casi (ll. 6 e 7), si nota la reduplicazione della vocale. Le note vocali (sol, la, la‡ o♯, si♭ o si, re$_1$, mi$_1$, mi$_1$‡ o fa) appartengono ai *tonoi* lidio enarmonico (o cromatico) e diatonico; esse ricorrono però anche nelle due scale (*harmoniai* platoniche) dorica e frigia di Aristide Quintiliano (*De mus.* I, 9, p. 19 Winnington-Ingram). L'interpretazione delle note e dei diversi segni è controversa (cfr. G. Marzi, *Il papiro musicale dell'"Oreste" di Euripide*, in *Scritti in onore di L. Ronga*, Milano 1973, pp. 315-329).

– 4-8) *Pap. Vindob.* 29825 a/b *recto*; a/b *verso*; c, d, f; 13763/1494 (nn. 22-29, p. 84 sgg. P.), III-II secolo a.C. Si tratta di una serie di frammenti papiracei che furono ritrovati assieme al papiro dell'*Oreste*. Il primo, in anapesti lirici, appartiene forse a una tragedia; gli altri sono di dimensioni troppo ridotte per poter formulare qualunque ipotesi di riferimento. Da notare nel *Pap. Vindob.* 29285 a/b *recto* una indicazione di modulazione (*phrygistí*) nella linea 6 delle note e, in corrispondenza della l. 6 del testo il segno X che forse indicava l'attacco del coro (*choroû*); nel *Pap. Vindob.* 29825 a/b *verso* la presenza della *diastolé* ⅂ (ll. 3; 7), l'indicazione *lydistí* (l. 11) e la reduplicazione del dittongo (l. 12); nel *Pap. Vindob.* 29825c il segno di *makrà tríchronos*; nel *Pap. Vindob.* 29825f la *diastolé* ⅂ seguìta dalla nota strumentale Γ̇ (l. 4 del testo) e infine, nel *Pap. Vindob.* 13763/1494, la presenza contemporanea di note vocali e strumentali, disposte queste ultime su due linee indipendenti dal testo poetico (ll. 2-3; p. 29, ll. 3-4), e di segni ritmici (*stigmé* e *makrà díchronos*).

– 9) *Delphi* inv. nr. 517, 526, 494, 499 (n. 119, p. 58 sgg. P.), 138 a.C. Un peana in onore di Apollo, di autore ateniese anonimo,

conservato in una iscrizione che era posta nel muro sud del Tesoro degli Ateniesi a Delfi, ritrovata in frammenti. L'iscrizione si sviluppa per 34 linee su due colonne: diverse le proposte di ricostruzione, che si differenziano però soltanto per la disposizione dei frammenti marginali. Il testo è tutto in cretici, con frequenti reduplicazioni di vocali e di dittonghi che modificano l'andamento regolare del ritmo emiolio attraverso l'inserimento di ritmi giambici, trocaici e coriambici. L'impiego delle note vocali mi♭, sol, la♭, si♭, $do_1$, $re_1$♭, $re_1$, $mi_1$♭, $fa_1$, $sol_1$♭, $sol_1$, $la_1$♭, $la_1$, consente di formulare l'ipotesi di una introduzione (ll. 1-8) in *tonos* frigio, forse secondo il modello arcaico della scala *spondeion* (cfr. R. P. Winnington-Ingram, *Mode in Ancient Greek Music* cit., pp. 33-38), con successiva modulazione all'iperfrigio (ll. 8-16) e ritorno al frigio. I tetracordi sono di genere diatonico e cromatico.

– 10) *Delphi* inv. 489, 1461, 1581, 209, 212, 226, 225, 224, 215, 214 (n. 20, p. 68 sgg. P.), 128 a.C. Come indica l'intestazione (col. I-II), si tratta di un peana e di un prosodio in onore del dio, composto e accompagnato con la *kithara* da Limenio, figlio di Thoinos Ateniese. Anch'esso è conservato in un'iscrizione del Tesoro degli Ateniesi a Delfi. Consta di 40 linee di testo con note strumentali; le prime 33, concluse da una *parágraphos*, contengono il peana in cretici, le ultime sette il prosodio in gliconei e dimetri coriambici. Nel peana frequenti le reduplicazioni di vocali e dittonghi, come nell'*Inno* anonimo: esse sono del tutto assenti nel prosodio. Le note (mi, fa, sol, la, si♭, si, $do_1$, $re_1$, $mi_1$♭, $mi_1$, $fa_1$, $sol_1$, $la_1$, $si_1$) appartengono ai *tonoi* ipolidio e lidio, con una modulazione all'iperlidio; i tetracordi sono di genere diatonico: cromatico è solo la-si♭-si-re (*tonos* lidio).

– 11) *Kopenhagen* inv. nr. 14897 (n. 18, p. 54 sgg. P.), I sec. d.C. L'*Epitafio di Sicilo*, inciso su una stele funeraria ritrovata nel 1883 a Aidin presso Tralles nell'Asia Minore e persa di vista per un certo tempo dopo il 1922, è composto di un distico elegiaco, senza note, di un carme di quattro versi disposti su sei linee, con note vocali e segni ritmici (*makrà díchronos*, *makrà tríchronos*, *stigmé*, *hyphén*) e della dedica finale («Sicilo figlio di Euterpo vive»). Le *makrài díchronoi* e i raggruppamenti di tre note su una sillaba, superallungando a tre tempi alcune sillabe lunghe, modificano il ritmo di baccheo e spondeo del primo verso in quello del dimetro giambico e i ritmi dei bacchei finali degli altri tre versi in ritmi

giambici. Le note vocali mi, fa♯, sol, la, si, do$_1$♯, re$_1$, mi$_1$, appartengono al *tonos* iastio diatonico; la "specie d'ottava" è la frigia.

– (12) *Pap. Osl.* 1413 (nn. 36-37, p. 114 sgg. P.), I-II sec. d.C. Diciannove linee di testo con note musicali di ritmo anapestico (ll. 1-5) e giambico (ll. 15-19) e dodici piccoli frammenti. L'appartenenza probabile di testo e notazione ad una sola mano, la presenza di cancellature e correzioni, e di una seconda linea di note musicali sopra la prima (ll. 2b, 3b, fr. c, l. 3; fr. d, ll. 1-2), certamente una nuova melodia che si sostituisce alla precedente, fanno pensare che si tratti dell'autografo di un compositore. Altra sorprendente caratteristica del papiro è quella di corredare di note musicali i testi che normalmente dovrebbero essere solo recitati, non cantati, come i trimetri giambici delle ll. 15-19. Argomento delle ll. 1-15 è l'apparizione del fantasma di Achille narrata da un testimone a Deianira (l. 7); nelle ll. 15-19 si fa riferimento a Lemno, ad Efesto e forse al figlio di Achille, Neottolemo: è molto probabile che si tratti di una antologia di testi tragici ellenistici (cfr. B. Gentili, *Lo spettacolo nel mondo antico* cit., p. 19 sgg.). Frequente l'uso di segni ritmici (*makrà díchronos*, *stigmé*, *hyphén*, *leimma* e *kolon*); notevoli alcuni casi di reduplicazione di vocale o dittonghi (prima sillaba di nomi propri) e di *scriptio plena*. Le note vocali (mi, fa♯, sol, sol♯, la, si, do$_1$, do$_1$𝄲, do$_1$♯, re$_1$, fa$_1$), usate nelle ll. 1-15, ricorrono nel *tonos* iastio diatonico, fatta eccezione per il sol♯, e do𝄲, appartenenti il primo al *tonos* ipoiastio diatonico e il secondo all'iperiastio enarmonico; le note vocali (mi, fa, sol, la, si♭, si, do$_1$, re$_1$, mi$_1$) delle ll. 15-19 si ritrovano nel *tonos* lidio, fatta eccezione per il si che ricorre nello schema del *tonos* ipolidio.

– (13) *Pap. Oxy.* 2436 (n. 38, p. 126 sgg. P.), I-II sec. d.C. Il frammento comprende la fine di una colonna (sei linee di ridottissima lunghezza) e l'inizio di un'altra (otto linee) costituita da versi nei quali si riconoscono sequenze giambiche e cretiche. Non è possibile definire con certezza il genere poetico al quale il frammento appartiene: è stata formulata l'ipotesi che si tratti di una monodia dal *Meleagro* di Euripide (cfr. B. Gentili, *Rec. a P. Oxy. XXV (1959)*, «Gnomon», n. 33, 1961, pp. 331-343). Sono presenti i segni della notazione ritmica (*makrà díchronos*, *hyphén*, *stigmé*, *kolon*, *leimma*); le note vocali (fa, sol, la, si♭, si, do$_1$, re$_1$, mi$_1$, fa$_1$, sol$_1$) ricorrono tutte nel diagramma del *tonos* ipolidio diatonico.

– 14) *P. Oxy.* 3704 (M. W. Haslam, *Text with Musical Notation*, *Oxyrhynchus Papyri*, LIII, London 1986, pp. 41-47), II sec. d.C. Si tratta di tre frammenti, scritti sul *recto* e sul *verso*; la ridotta estensione non consente di individuare il genere poetico della composizione, che è probabilmente di argomento mitologico (nel fr. 1 *verso*, 6 è citato Typhos). Il metro appare prevalentemente dattilico (o anapestico); i segni sovrapposti al testo appartengono alla notazione vocale e alla notazione ritmica.

Le note vocali (sol, la, si, do$_1$, re$_1$, mi$_1$) ricorrono nella tavola di Alipio dell'iperionio diatonico; il segno ∩ è quasi certamente da interpretare come Ω capovolto, un segno presente nella stessa tavola (sol$_1$). Per l'esiguità del testo scarse sono le indicazioni sulle modalità di impiego dei segni ritmici: il *disema* è collocato su sillabe lunghe, con la sola probabile eccezione di fr. 1 *recto*, l. 3: ἀ̄νόμῳ. Il *leimma* ∩ è sempre accompagnato dal *disema* ed è sempre collocato in fine di parola: può dunque significare sia protrazione del valore della sillaba finale sia pausa di due tempi. Ricorrono nel testo anche i segni di *stigmé*, doppio punto e barra obliqua, ma il significato della loro presenza è incerto.

– 15) *Pap. Michigan* 2958 (nn. 39-40, p. 130 sgg. P.), II sec. d.C. Il frammento comprende 26 linee di testo con notazione – solo la l. 5 è costituita unicamente da note musicali – con uno spazio tra le ll. 18 e 19 che separa una prima parte, con note (sol, do$_1$, re$_1$, mi, fa♯, sol$_1$) del *tonos* iperiastio, da una seconda parte con note (fa, sol, la, si, do$_1$, re$_1$, mi$_1$) del *tonos* ipolidio. Lo stato del frammento – è conservata la metà di destra di una colonna – non consente di definire con certezza le strutture metriche del testo, nel quale sembrano prevalere giambi o trochei, forse con docmi e cretici. Presenti i segni ritmici (*makrà díchronos*, *hyphén*, *stigmé*, *leimma*); notevole l'uso, riscontrato anche nel *Pap. Oxy.* 3161, di una barra trasversale (ll. 14; 18) che taglia le linee del testo e della notazione e che alla l. 14 coincide con lo iato. Si tratta certamente di un testo drammatico (alla l. 17 è nominato Egisto).

– 16) *Mesomedes* (nn. 1-5, p. 13 sgg. P.), II sec. d.C. Degli inni che la tradizione assegna a Mesomede, il musico attivo alla corte di Adriano, quattro sono tramandati nei manoscritti con la notazione musicale. Il primo è un proemio alla Musa in quattro versi, dimetri giambici e dimetri giambici catalettici (enoplii) alternati; il secondo, un proemio a Calliope ed Apollo, composto di due distici

(*hemíepes* masch. + enoplio) e di un lecizio; il terzo, l'inno al Sole, e il quarto, l'inno a Nemesi, in paremiaci e in dimetri anapestici con il giambo in luogo dell'anapesto in ultima sede. Sono usati i segni della notazione ritmica (*makrà díchronos* e *leimma*). Si nota la presenza di tre note su una sola sillaba, con conseguente allungamento della stessa a tre tempi. Le note musicali appartengono al *tonos* lidio (mi, fa, sol, la, si♭, $do_1$, $re_1$, $mi_1$, $fa_1$, $sol_1$).

– (17) *Pap. Berol.* 6870 (nn. 30-33, p. 94 sgg. P.), II-III sec. d.C. Comprende: un peana (ll. 1-12), un frammento strumentale (ll. 13-15), un passo di tragedia (ll. 16-19), un secondo frammento strumentale (ll. 20-22) e un verso isolato (l. 23), forse da unire ai versi tragici delle ll. 16-19. Il peana è composto di sole sillabe lunghe: il ritmo è certamente modificato dalla presenza di *makrà díchronos*, *leimma*, *hyphén*, *stigmé*, *kolon*, e dall'associazione di più note musicali su una sola sillaba, ma è molto problematico attribuire un valore cronico superallungato alle diverse sillabe con i segni ritmici. Le note musicali (sol, la, si, $do_1$, $re_1$, $mi_1$, fa♯, $sol_1$, $la_1$) appartengono al *tonos* iperiastio, come quelle dei due frammenti strumentali con melodie che si sviluppano nello stesso àmbito tonale; il ritmo, in assenza del testo, è determinato dalla presenza degli stessi segni ritmici che compaiono nel peana. Nel passo di tragedia, il primo verso (l. 16) è introdotto da una indicazione in margine che dovrebbe riferirsi all'attacco del coro (ἀλλ[ο] χ[οροῦ]); anche la l. 23 è introdotta da ἀλ[λο]. Vi si fa menzione della morte di Aiace, forse in rapporto al giudizio per le armi di Achille (è citato anche Odisseo). Il ritmo è prevalentemente dattilico o anapestico; anche in questo frammento sono numerosi i segni ritmici. L'interpretazione delle note musicali presenta qualche problema perché alcuni segni con *apex* dovrebbero riferirsi a suoni innalzati di un'ottava rispetto agli altri; le note impiegate dovrebbero essere fa♯, sol♯, si, $do_1$♯, $re_1$, $fa_1$, $fa_1$♯, del *tonos* ipereolio, fatta eccezione per il $fa_1$ che ricorre nell'iperiastio, nell'ipolidio e nel lidio.

– (18) *Pap. Oxy.* 3136 (M. W. Haslam, *Text with Musical Notation*, *Oxyrhynchus Papyri*, XLIV, London 1976, pp. 58-67), III sec. d.C. Quattro frammenti, scarsamente significativi per l'esiguità dei testi che non consente una definizione certa del genere di appartenenza, che dovrebbe in ogni modo essere drammatico, dato l'argomento: sono infatti menzionati Paride (fr. 3, l. 2), Sciro (fr. 2,

l. 13) e Achille (fr. 2, l. 16). Un'analisi metrica non approda a risultati sicuri, per la brevità delle sequenze; frequente l'uso dei segni ritmici (*makrà díchronos*, *stigmé*, *hyphén kolon*, *leimma*). È comunque poco probabile l'interpretazione dell'editore che nella sua trascrizione moderna assegna i valori cronici alle sillabe solo in rapporto ai segni ritmici che sono collegati a ciascuna di esse, senza tener conto delle quantità delle sillabe stesse. Le note musicali (re, mi, fa♯, sol, la, si, do$_1$, do$_1$♯, re$_1$, mi$_1$, sol$_1$) appartengono al *tonos* ipolidio con l'eccezione di fa♯ e do$_1$♯, che indicherebbero una modulazione al *tonos* iastio. Nei frr. 1 e 4 si nota la presenza di una barra trasversale nella linea della notazione, un fenomeno del quale non si può dare una interpretazione sicura.

– 19) *Pap. Oxy.* 3162 (M. W. Haslam, *Text with Musical Notation*, *Oxyrhynchus Papyri*, XLIV, London 1976, pp. 67-72), III sec. d.C. Un frammento di sette linee di testo con segni musicali e ritmici (*stigmé*, *makrà díchronos* e *kolon*). La limitata estensione non consente di formulare alcuna ipotesi sul genere di appartenenza; il ritmo appare giambico o trocaico. Le note musicali sono la, si, do$_1$, re$_1$, mi$_1$, fa$_1$, del *tonos* ipolidio. Anche per questo frammento non si può accettare la trascrizione in notazione moderna proposta dall'editore, che non tiene in nessun conto la quantità delle sillabe considerando lunghe solo le sillabe con la *makrà díchronos*. Poco probabile anche l'ipotesi dell'utilizzazione delle terzine per ridurre da tre a due tempi la durata di due note, una delle quali con la *makrà díchronos*, sulla stessa sillaba (p. 72).

– 20) *P. Oxy.* 3705 (M. W. Haslam, *Text with Musical Notation*, *Oxyrhynchus Papyri*, LIII, London 1986, pp. 47-48), III sec. d.C. Una breve frase (τοῦ δη τόπου μνη-) è scritta tre volte in tre linee sovrapposte, su ciascuna delle quali sono tracciati segni musicali della notazione vocale (la, si♭, si, do$_1$, re$_1$, mi$_1$, sol$_1$, la$_1$), appartenenti al *tonos* ipolidio diatonico; segue una settima linea di soli segni musicali, appartenenti allo stesso raggruppamento dei precedenti. Il segno **V**, che pure ricorre nella tavola di Alipio dell'ipolidio diatonico, presenta problemi di interpretazione perché, se gli venisse attribuito il valore di do nell'ottava bassa rispetto a Ξ, **M** (do nell'ottava centrale), il valore del segno nella tavola di Alipio, si configurerebbero nel frammento intervalli superiori all'ottava tra due note successive, contro la prassi compositiva di

tutti i frammenti superstiti. Molto problematico d'altro canto individuare altri possibili valori per il segno V.

Scarsa la notazione ritmica: una sola occorrenza del *dísema* (l. 1, 1 su sillaba lunga); l'*hyphén* è usato saltuariamente per collegare due note sulla stessa sillaba. Se due note legate sulla stessa sillaba rappresentano il valore cronico di una lunga, la sillaba -το- di τόπου (l. 2) è allungata.

Il ritmo è giambico; non si può stabilire a quale tipo di composizione appartenga il frammento.

– 21) Frammento di iscrizione da Epidauro (M. T. Mitsos, «Arch. Ephem.», 1980, pp. 212-216; «Suppl. Epigr. Gr.», 30, 390; cfr. M. L. West, *The singing of hexameters: evidence from Epidaurus*, «Zeitschr. für Papyr. und Epigr.», n. 63, 1986, pp. 39-46), III sec. d.C. Sono conservate le parti finali di dieci versi, presumibilmente esametri, appartenenti con molta probabilità ad un inno ad Asclepio. Sopra il primo verso alcuni segni di notazione musicale e ritmica (*makrà díchronos* e *leimma*): le note, secondo una problematica lettura di M. L. West, apparterebbero al *tonos hyperiónios* cromatico.

– 22) *Pap. Oxy.* 1786 (n. 34, p. 106 sgg. P.), III-IV sec. d.C. Inno cristiano alla trinità in cinque linee, le prime tre mutile della prima metà, la quarta quasi integra e la quinta con la sola notazione musicale conservata nella prima metà. Il ritmo è prevalentemente anapestico; i segni ritmici sono presenti su quasi tutte le sillabe (*makrà díchronos*, *stigmé*, *hyphén*, *kolon*, *leimma* di due tempi). Le note musicali (fa, sol, la, si, do$_1$, re$_1$, mi$_1$, fa$_1$) sono del *tonos* ipolidio.

– 23) *Hormasia* (n. 6, p. 32 sgg. P.). In alcuni manoscritti nei quali sono raccolti trattati teorici musicali è conservato anche questo testo con note musicali di incerta data e di dubbia interpretazione: esso consiste in una sequenza di 32 coppie di segni musicali, vocali e strumentali; sedici coppie rappresentano note "della mano sinistra" (*aristeràs cheirós*), sedici "della mano destra" (*dexiàs cheirós*); in ciascuna coppia il segno vocale è preceduto dalla lettera O oppure A, il segno strumentale dalla lettera K (in corrispondenza a O) oppure da M (in corrispondenza ad A): il valore di tali simboli non è stato finora interpretato con certezza. Ogni coppia di segni è preceduta anche dall'indicazione della posizione che la nota occupa

nella scala (*proslambanómenos*, *mese*, *nete*, eccetera). Il titolo («Ἡ κοινὴ ὡρμασία ἡ ἀπὸ τῆς μουσικῆς μεταβληθεῖσα Λυδίου κατὰ τὸν διάτονον») è di difficile interpretazione per il significato da attribuire a *hormasia*, un termine usato solo qui che potrebbe forse essere collegato a *harmozo* attraverso la forma attestata *hormazo* (*Et.M.*, p. 631, 49 Gaisford): chiaro invece il riferimento al *tonos* lidio diatonico al quale appartengono quasi tutti i segni vocali e strumentali che ricorrono nel testo; i segni delle ll. 26-32 ripetono all'ottava alta (con l'aggiunta di un *apex*) quelli delle ll. 19-25. Le due coppie che non compaiono nel *tonos* lidio diatonico e che si riferiscono alle note si e do appartengono al *tonos* ipolidio diatonico, come è indicato da una glossa in margine alle ll. 17-26. Nessuna delle ipotesi sull'interpretazione del documento appare convincente.

– 24) *Anonymi Bellermann* §§ 97-104 (nn. 7-12, p. 36 sgg. P.). Si tratta di sei esempi di musica strumentale nei quali il ritmo è indicato di volta in volta nell'intestazione del pezzo (*kolon hexásemon*; *allos hexásemos*; *tetrásemos*; *dodekásemos*; *allos dodekásemos*; *okto⟨kaideká⟩semos*) e dalla presenza dei segni ritmici, *makrà díchronos* e *tríchronos*, *stigmé*, *leimma* di uno e due tempi. Tutte le note appartengono al *tonos* lidio diatonico. Manca ogni elemento per una datazione dei pezzi.

# Glossario

**Anapestico, ritmo** Ritmo del genere pari (→ **Ritmico, genere**) e di andamento ascendente (il tempo debole precede il tempo forte: ⏑⏑–⏑⏑–, eccetera).

**Anapesto** Piede formato dalla successione di due sillabe brevi in tempo debole e di una sillaba lunga in tempo forte: ⏑⏑–.

***Aulós*** Strumento a fiato, a semplice o doppia ancia, diffuso in tutto il mondo antico. Tra gli strumenti moderni il più vicino all'*aulós* nella struttura essenziale è l'oboe. Le parti dell'*aulós* erano: il bocchino, nel quale erano inserite le ancie (*glottai*), collocate nella strozzatura (*zeugos*) di collegamento tra il bocchino e due rigonfiamenti (*holmoi*) del tubo. Gli *holmoi*, attraverso un'altra strozzatura (*hyphólmion*), erano collegati al tubo (*bombyx*), cilindrico o leggermente conico, nel quale erano praticati i fori (*trypémata*), fino a cinque negli *aulói* del periodo arcaico e classico, in numero maggiore (con chiavi di chiusura) nel periodo ellenistico e romano (sulle parti degli *aulói* cfr. Poll., *Onom.* IV, 70). Gli auleti usavano di norma il doppio *aulós*: l'imboccatura dei due strumenti era facilitata dalla *phorbeia*, una specie di bavaglio con due fori, nei quali si infilavano i bocchini degli *aulói*. Secondo l'altezza del suono si distinguevano in *téleioi* e *hypertéleioi* ("perfetti" e "più che perfetti") di intonazione grave, *kitharistérioi* ("per l'accompagnamento della cetra") di intonazione media, *parthénioi* e *paidikói* ("verginali" e "puerili") di intonazione acuta (cfr. Athen. XVI, 634e-f). Di origine frigia erano gli *élymoi*: uno dei due strumenti terminava con un padiglione ricurvo all'indietro; erano usati soprattutto per l'esecuzione di musiche rituali dei culti di Cibele e Dioniso (cfr. Poll., *Onom.* IV, 74; Athen. IV, 176 f sgg.). Polluce (*Onom.* IV, 74-77; 80-82) elenca numerosi altri tipi di *aulói*, semplici e doppi, che si differenziavano per l'origine, per il materiale (legno, canna, osso, avorio, eccetera) e per l'uso al quale erano generalmente destinati.

***Bárbitos, báromos, barmos*** → ***Lyra.***

***Chordé*** La corda dello strumento e la nota corrispondente. Nell'àmbito di un'ottava, costituita da due tetracordi (→ **Tetracordo**) disgiunti, le *chordái*, in ordine ascendente, sono denominate: 1) *hypate*, "la più alta, l'estrema", in quanto essa era la corda più lontana dal corpo del suonatore; 2) *parhypate*, la corda "vicina all'*hypate*"; 3) *líchanos*, la corda toccata dal "dito indice"; 4) *mese*, la corda "di mezzo"; 5) *paramese*, la corda "accanto alla *mese*"; 6) *trite*, la "terza" corda, partendo dalla più alta; 7) *paranete*, la corda "accanto alla *nete*"; 8) *nete*, la corda "ultima", in quanto fu aggiunta più tardi alle altre; era a intervallo di ottava dalla *hypate*. La nota che nei sistemi perfetti

(→ **Sistema**) è aggiunta al grave, prima dell'*hypate*, è denominata *proslambanómenos*, il suono "aggiunto" (cfr. Ar. Quint., *De mus.* I, 6, p. 7, 15 sgg. Winnington-Ingram).

**Cretico** Piede formato dalla successione di una sillaba lunga e di una breve in tempo forte e di una sillaba lunga in tempo debole (rapporto 3 : 2, genere ritmico emiolio): – ⏑ –.

**Cromatico, genere** Caratterizzato dalla disposizione degli intervalli all'interno del tetracordo (→ **Tetracordo**) nella successione ascendente di un semitono, un semitono, un tono e mezzo (cromatico *toniáion* o *sýntonon*). Nel cromatico molle (*malakón*) i primi due intervalli si riducono ciascuno a 1/3 di tono e nel cromatico emiolio (*hemiólion*) a 3/8 di tono (cfr. Aristox., *El. harm.* II, 50-51, p. 63 Da Rios; An. Bellermann 53, p. 15, 9 sgg. Najock).

**Dattilico, ritmo** Ritmo del genere pari (→ **Ritmico, genere**) e di andamento discendente (il tempo forte precede il tempo debole: – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑, eccetera).

**Dattilo** Piede formato dalla successione di una sillaba lunga in tempo forte e di due sillabe brevi in tempo debole: – ⏑ ⏑.

**Diatonico, genere** Caratterizzato dalla disposizione degli intervalli all'interno del tetracordo (→ **Tetracordo**) nella successione ascendente di un semitono, un tono, un tono (diatonico *sýntonon*). Nel diatonico molle (*malakón*), lo spostamento della terza nota (*líchanos*; → ***Chordé***) fa sì che la successione degli intervalli sia di un semitono, 3/4 di tono, 5/4 di tono (cfr. Aristox., *El. harm.* II, 51, p. 64 Da Rios; An. Bellermann 54, pp. 59-61 Najock).

**Doppio, genere** → **Ritmico, genere.**

***Élymoi*** → ***Aulós.***

**Emiolio, genere** → **Ritmico, genere.**

**Enarmonico, genere** Caratterizzato dalla disposizione degli intervalli all'interno del tetracordo (→ **Tetracordo**) nella successione ascendente di un quarto di tono, un quarto di tono, due toni (cfr. Aristox., *El. harm.* II, 50, p. 63 Da Rios).

**Enoplio** Ritmo e *colon* di andamento ascendente (il tempo debole precede il tempo forte), caratterizzato dalla libertà dei tempi deboli:

$\frac{\smile\smile}{\smile}$ – $\frac{\smile\smile}{\smile}$ – $\frac{\smile\smile}{\smile}$ – ⏓ .

**Epitrito, genere** → **Ritmico, genere.**

**Giambico, ritmo** Ritmo del genere doppio (→ **Ritmico, genere**) e di andamento ascendente (il tempo debole precede il tempo forte: ⏑ – ⏑ –, eccetera).

**Giambo** Piede formato dalla successione di una sillaba breve in tempo debole e di una sillaba lunga in tempo forte: ⏑ –.

***Harmonia*** Significato originario del termine fu quello di "connessione, giuntura" (cfr. Hom., *Od.* V, 248); in senso musicale il suo primo valore fu "accordatura di uno strumento" e, di conseguenza, "disposizione degli intervalli nell'ottava". Dalla fine del VI secolo a.C. (Laso di Ermione) fino al IV secolo a.C. (Aristotele) *harmonia* (eolica, dorica, lidia, frigia, ionica, eccetera) indicò un complesso di caratteri che concorrevano ad individuare un certo tipo di discorso musicale: la disposizione degli intervalli, l'altezza del suono, l'andamento della melodia, il colore, l'intensità, eccetera che erano comuni alla produzione musicale di uno stesso àmbito geografico e culturale; Platone (*Resp.* III, 398e sgg.) e Aristotele (*Pol.* VIII, 1341b 19 sgg.) attribuirono ad alcune *harmioniai* un particolare valore morale ed una essenziale funzione paideutica. In Aristosseno *harmonia* è sempre usato con il valore di "*genos* enarmonico"; nella tradizione pitagorica, da Filolao in poi, il termine designò l'intervallo di ottava (cfr. Nicom., *Ench.* 9, p. 252, 3 sgg. Jan).

***Hydraulis*** Strumento musicale ideato da Ctesibio di Alessandria (III secolo a.C.), che utilizzava gli stessi princìpi fondamentali dei moderni organi pneumatici per quanto concerne la distribuzione alle canne dell'aria compressa; esso impiegava un ingegnoso sistema idraulico per la compressione dell'aria (cfr. Athen. IV, 174b sgg.; Vitruv., *De arch.* X, 8).

***Kýmbala*** Strumento a percussione, costituito da due piccoli emisferi di metallo che venivano sbattuti l'uno contro l'altro. Erano usati soprattutto nelle cerimonie dei culti di Cibele e di Dioniso (cfr. M. Wegner, *Das Musikleben der Griechen* cit., pp. 63-64).

***Lyra*** Strumento a corda, conosciuto in tutta la Grecia fin dalla più remota antichità. La sua struttura essenziale consisteva in una cassa di risonanza (*echeion*), costituita in origine da un guscio di tartaruga (*chelys*, uno dei nomi della *lyra*), e in due bracci (*pecheis*) o corna (*kérata*) che, partendo dalla cassa, reggevano un sostegno trasversale per le corde (*zygón*, giogo). Le corde (*chordái*), generalmente di budello ritorto, erano collegate dall'altro capo alla cassa per mezzo di una cordiera (*chordótonon*) e sostenute da un ponticello (*magás*): esse erano tese per mezzo di piroli (*kóllaboi* o *kóllopes*) inseriti nel giogo (per la nomenclatura cfr. Poll., *Onom.* IV, 62). Il numero delle corde variò da tre a sette fino al V secolo a.C.; in séguito aumentò sino ad undici e a dodici (cfr. Nicom., *Exc.* 4, p. 274 Jan; Pherecr., fr. 145 Kock). Le corde erano pizzicate con le dita della mano sinistra e con il plettro (*plektron*) impugnato nella destra: lo strumento era tenuto in posizione verticale inclinata in avanti da una fascia che collegava la cassa all'avambraccio sinistro del suonatore. La *phorminx* o *kitharís*, un tipo di *lyra* molto antico, il cui nome ricorre spesso in Omero, aveva la cassa di risonanza semicircolare e bracci piuttosto corti; la cetra (*kithara*), il modello di *lyra* più evoluto, lo strumento professioni-

stico per eccellenza, aveva una cassa di risonanza molto ampia, che continuava anche nelle basi dei due bracci e che le consentiva un ampio volume di suono. Il *bárbitos* o *bároμos* o *barmos*, lo strumento dei poeti di Lesbo, aveva la cassa di risonanza quasi circolare e di dimensioni ridotte; i due lunghi bracci ricurvi si avvicinavano nel punto in cui reggevano il giogo. La lunghezza delle corde e l'esiguità dell'*echeion* fanno supporre che il *bárbitos* avesse un suono di intonazione grave e di volume ridotto (per la documentazione iconografica sugli strumenti a corda cfr. M. Wegner, *Das Musikleben der Griechen* cit., pp. 28-47; 206-211; 215-220).

***Mágadis*** Strumento di origine asiatica, della famiglia delle arpe, di forma triangolare, a venti corde disposte in modo che risuonassero a due a due a intervallo di ottava. *Mágadis* era anche il nome di un *aulós* dall'ampia estensione di suono (cfr. Athen. XIV, 634b sgg.).

**Notazione** Le due serie di note musicali (vocali e strumentali) che ci sono state tramandate da Aristide Quintiliano (*De mus.* I, 11, pp. 24-27 Winnington-Ingram), Bacchio Geronte (*Isag.* I, 11 sgg., p. 293 sgg. Jan), Gaudenzio (*Isag.* 22-23, pp. 350-55 Jan), Alipio (*Isag.* 4 sgg., p. 368 sgg. Jan) e dall'*An. Bellermann* (66 sgg., p. 19 sgg. Najock) furono create utilizzando i segni dell'alfabeto greco o nella loro forma normale, o disposti orizzontalmente, o capovolti, o con l'aggiunta di un *apex*, o modificati nella figura. Se consideriamo i due brevi testi poetici con notazione musicale proposti come esempi nelle due pagine seguenti, notiamo che su di una sola sillaba potevano essere collocate più note (fino a tre, come nell'*Epitafio di Sicilo*, sulla quarta sillaba della prima linea); il compositore usava anche i segni della notazione ritmica (→ **Ritmico, genere**) che definivano il valore temporale della sillaba (— = due tempi; ¬ = tre tempi; ⊔ = quattro tempi; ⊔⊔ = cinque tempi): essa risultava così superallungata, dal momento che le veniva attribuita una durata eccedente la normale quantità di una breve o di una lunga. Notiamo anche che non è sempre osservata la norma formulata da D. B. Monro nel 1894 (*The Modes of Ancient Greek Music* cit., p. 141 sgg.) e ritenuta valida anche da O. Schroeder (*Griechische Singverse*, Leipzig 1924, p. 7), secondo la quale la sillaba accentata dovrebbe essere sempre intonata nella melodia su di un suono più alto delle sillabe atone della stessa parola: una norma che appare del resto in contrasto con l'affermazione di Dionigi d'Alicarnasso (*De comp. verb.* 11, 41 sg., p. 158, 7 sgg. Usener-Radermacher) che il testo cantato non è vincolato alle stesse regole del discorso parlato (nel quale appunto la sillaba accentata è pronunciata su di un tono più acuto delle altre, come richiede l'accento musicale), ma la *lexis* deve piegarsi alle necessità della melodia. È evidente che la tendenza a tener conto degli accenti delle parole nella definizione della linea melodica non fu certo una norma tassativa, se consideriamo le numerose eccezioni (cfr. S. Eitrem-L. Amundsen-R. P. Winnington-Ingram, *Fragments of unknown Greek tragic texts with musical notation*, p. 64 sgg.): purtroppo la scarsità delle testimonianze non ci consente di definire quali condizioni ne imponessero o meno l'osservanza.

Due testi con notazione musicale e ipotesi di trascrizione:

a) Eur., *Iph. Aul.*, vv. 783-792 (*P. Leid.* inv. 510) - III secolo a.C.

(Da: G. COMOTTI, *Words, verse and music in Euripides' "Iphigenia in Aulis"* cit., pp. 69-84).

⊏ ? ? Ι Ο Χ ⊥ Ʊ

[μή]τε ἐμοὶ μήτε ἐμοῖσ⌊ι τέκνων τέκνοις ἐλπὶς ἅδε ποτ' ἔλθοι

⊏. Τ ⊏ Τ _ Ш ?

[οἵαν] αἱ πολύχρυσοι Λυδαὶ⌊ καὶ Φρυγῶν ἄλοχοι στήσουσι παρ' ἱστοῖς μυθεύ⟨ου⟩σαι

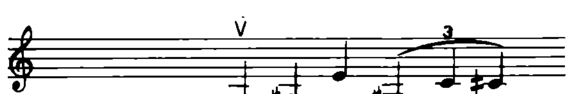
? ? Δ _.Ι. ? ⊥

τάδε ἐς ἀλλήλας· τίς ἄ⌊ρα μ' εὐπλοκάμου κόμας ἔρυμα δακρυόεν

Γ ¯⊏ ? ⊥ ? ? ⊏ Τ Γ' Τ

τ[αα]ς γᾶς πατ·ρίας ὀλο⌊μένας ἀπολωτιεῖ;









b) *Epitafio di Sicilo* (Kopenhagen, inv. n. 14897) - I secolo.

(Da: E. PÖHLMANN, *Denkmäler altgriechischer Musik*, pp. 54-55).




**Ottava, specie di → Sistema.**

**Pari, genere → Ritmico, genere.**

***Pektís*** Strumento a molte corde, della famiglia delle arpe, affine alla *mágadis* (→ ***Mágadis***) e alla *sambyke* (→ ***Sambyke***) (cfr. Athen. XIV, 635e sgg.).

**Peone** Piede formato dall'associazione di una sillaba lunga e di tre brevi (peone primo: – ◡ ◡ ◡; peone secondo: ◡ – ◡ ◡; peone terzo: ◡ ◡ – ◡; peone quarto: ◡ ◡ ◡ –), del genere emiolio (→ **Ritmico, genere**).

***Phorminx* → *Lyra*.**

**Prosodìaco** Ritmo e *colon* di andamento ascendente (il tempo debole precede il tempo forte) caratterizzato dalla libertà dei tempi deboli; rappresenta la forma catalettica dell'enoplio (→ **Enoplio**): ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – . Nella terminologia metrica e ritmica degli antichi *enoplio* e *prosodìaco* sono spesso impiegati indifferentemente per indicare le stesse sequenze.

***Rhombos*** Strumento della famiglia degli aerofoni; consisteva in una tavoletta o un bastone, legato ad una funicella, che era fatto ruotare nell'aria: se il moto di rotazione era abbastanza lento, si avvertiva un suono cupo, simile ad un muggito (cfr. Eur., *Hel.*, vv. 1362). Era usato nei riti coribantici (cfr. *Etym. Mag.*, s.v. *rhymboi*).

**Ritmico, genere** Il ritmo metrico e musicale è prodotto dalla successione di tempi forti (il "battere") e di tempi deboli (il "levare"). La classificazione dei ritmi secondo il genere risale certamente all'epoca di Damone (metà del V secolo a.C.; cfr. Plat., *Resp.* III, 400b sgg.). Il genere ritmico era caratterizzato dal rapporto esistente nel piede (associazione di due o più sillabe; è l'unità di misura del ritmo: cfr. Ar. Quint., *De mus.* I, 14, p. 33, 12 Winnington-Ingram) tra la durata del tempo forte e la durata del tempo debole espressa in "tempi": il "tempo primo" (*chronos protos*) aveva la durata della sillaba breve (⏑); la sillaba lunga (–) aveva durata doppia, le sillabe "superallungate" avevano durata tripla (⊢), quadrupla (⊔), quintupla (⊔⊔) rispetto al tempo primo (cfr. *An. Bellermann.* 1, p. 1 Najock). Se il rapporto era di 1 : 1, il ritmo era di genere pari (proceleusmatico minore: ⏑ ⏑; dattilo: – ⏑ ⏑; anapesto: ⏑ ⏑ –, eccetera); se il rapporto era di 2 : 1, il ritmo era di genere doppio (giambo: ⏑ –; trocheo: – ⏑, eccetera); se il rapporto era di 3 : 2, il ritmo era di genere emiolio (*hemiólion*) (cretico: – ⏑ –; peone: – ⏑ ⏑ ⏑, eccetera); se il rapporto era di 4 : 3, il ritmo era di genere epitrito (epitrito primo: ⏑ – – –; epitrito secondo: – ⏑ – –, eccetera). (Cfr. Ar. Quint., *De mus.* I, 14 sgg., p. 32, 11 sgg. Winnington-Ingram).

I ritmicologi greci consideravano aritmici i rapporti diversi da quelli sopra indicati e tendevano a riportarli nell'àmbito dei quattro generi ritmici attraverso la scomposizione e la ricomposizione delle sequenze podiche (cfr. Ar. Quint., *De mus.* I, 18, p. 38, 15 sgg. Winnington-Ingram). Aristosseno (*El. rhythm.*, p. 25, 14 sgg. Pighi) considerava aritmico anche il genere epitrito.

***Salpinx*** Strumento a fiato di metallo, di origine etrusca (cfr. Athen. IV, 184a sgg.; Poll., *Onom.* IV, 85); la presenza del bocchino e il canneggio diritto terminante in un padiglione a campana la assimilano alle odierne trombe diritte. Era usata soprattutto per i segnali militari.

***Sambyke*** Strumento a molte corde, della famiglia delle arpe, di intonazione acuta (cfr. Athen. XIV, 633f). Era affine alla *mágadis* (→ ***Mágadis***; cfr. Athen. XIV, 635a).

***Synaulía*** Il termine definisce: a) il concerto di due auleti che si teneva ad Atene durante la Panatenee (cfr. Poll., *Onom.* IV, 83); b) l'uso contemporaneo di strumenti a corda, in particolare della *kithara*, e a fiato nell'accompagnamento del canto e nell'esecuzione strumentale (cfr. Athen. XIV, 617f sgg.). I primi ad introdurre questo tipo di associazione strumentale (chiamata anche *énaulos kithárisis*) furono i discepoli del citarista Epigono di Ambracia (VI secolo a.C.) (cfr. Athen. XIV, 637f).

**Sistema** Unione di due o più intervalli (cfr. Cleon., *Isag.* 1, p. 180, 2 Jan). Il sistema fondamentale della teoria musicale greca è il tetracordo (→ **Tetracordo**); sistemi più ampi sono le associazioni: a) di due tetracordi congiunti; b) di due tetracordi disgiunti (l'ottava: → ***Chordé***); c) di tre tetracordi congiunti più una nota (*proslambanómenos*) aggiunta al grave = sistema perfetto minore (*sýstema téleion élatton*); d) di quattro tetracordi congiunti a due a due e con un intervallo di disgiunzione (un tono) al centro, più una nota aggiunta al grave (*proslambanómenos*) = sistema perfetto maggiore (*sýstema téleion meizon*). L'associazione dei due sistemi perfetti, il maggiore e il minore, in un'unica successione di note costituisce il sistema perfetto immutabile (*sýstema téleion ametábolon*). I quattro tetracordi che compongono il sistema perfetto maggiore sono specificati (dal più grave al più acuto) rispettivamente con i genitivi *hypaton* ("dei [suoni] estremi"), *meson* ("dei [suoni] di mezzo"), *diezeugmenon* ("dei [suoni] separati" dal tono di separazione), *hyperbolaion* ("dei [suoni] più elevati"); i tre tetracordi congiunti che compongono il sistema perfetto minore sono specificati con i genitivi *hypaton*, *meson*, *synemmenon* ("dei suoni congiunti"). (Cfr. Cleon., *Isag.* 10, p. 200, 10 sgg. Jan).

All'interno del sistema perfetto maggiore, se si mantiene fissa la disposizione degli intervalli (semitono, tono, tono: *genos* diatonico) nei tetracordi che lo compongono e se non si tien conto del suono *proslambanómenos*, si individuano sette specie di ottava («εἴδη τοῦ διὰ πασῶν»: cfr. Cleon., *Isag.* 9, pp. 197-198 Jan). Queste specie di ottava furono arbitrariamente identificate da alcuni studiosi con le *harmoniai* dell'antica tradizione.

**Tetracordo** Sistema di quattro note successive comprese in un intervallo di quarta (due toni e mezzo). Le note intermedie (note mobili) variano la loro posizione secondo il genere (→ **Cromatico, Diatonico, Enarmonico**). Due tetracordi successivi possono essere congiunti, quando la quarta nota del primo si identifica con la prima del secondo, o disgiunti, quando tra le due note sopra citate c'è l'intervallo di un tono.

***Tonos*** Nel linguaggio della teoria musicale, il termine può significare: a) "tensione della corda" e quindi "suono di una certa altezza, nota" (cfr. Plat., *Resp.* X, 617 b); b) "intervallo di un tono" (cfr. Ar. Quint., *De mus.* 17, p. 11, 1 Winnington-Ingram); c) "scala" (cfr. Aristox., *El. harm.* II, 37, p. 46, 17 sgg. Da Rios). In quest'ultima accezione, *tonos* fu usato accanto a *tropos* per indicare le quindici scale che si ottenevano attribuendo un valore di nota musicale alle *chordái* del sistema perfetto immutabile (→ **Sistema**)

e trasportando la scala di due ottave che ne risultava di un semitono alla volta per tutti i semitoni che sono compresi in un'ottava più un tono. Nell'elenco dei *tonoi* che Cleonide attribuisce ad Aristosseno, essi sono soltanto tredici: non sono presi in considerazione i due *tonoi* più acuti, *hyperaiólios* e *hyperlýdios* (anche le denominazioni dei *tonoi* sono in parte diverse da quelle degli altri teorici più tardi; cfr. Cleon., *Isag.* 12, p. 203, 4 sgg. Jan). Per i *tonoi* secondo l'elenco di Alipio (*Isag.* 1 sgg., p. 368 sgg. Jan; cfr. p. 93).

I tetracordi, congiunti e disgiunti, che componevano ogni singolo *tonos* (→ **Tetracordo**) potevano assumere la forma di ciascuno dei tre generi (→ **Diatonico, Cromatico, Enarmonico**) secondo la posizione delle due note mobili (→ ***Chordé***).

**Trocaico, ritmo** Ritmo del genere doppio (→ **Ritmico, genere**) e di andamento discendente (il tempo forte precede il tempo debole: – ⏑ – ⏑, eccetera).

**Trocheo** Piede formato dalla successione di una sillaba lunga in tempo forte e di una breve in tempo debole: – ⏑.

***Tropos*** → ***Tonos.***

***Týmpanon*** Strumento a percussione; piccolo tamburo con sonagli, tenuto con una mano e percosso con l'altra. Era usato soprattutto nelle cerimonie dei culti di Cibele e di Dioniso (cfr. M. Wegner, *Das Musikleben der Griechen* cit., pp. 64-66).

# Letture

## 1 • Inno ad Hermes

Nell'inno omerico ad Hermes due sono i momenti in cui la musica appare in primo piano nel racconto mitologico: all'inizio (vv. 20-64) quando Hermes appena nato fabbrica la lira con il guscio della tartaruga, e verso la conclusione (vv. 416-507) quando il dio, con il dono della lira, placa il risentimento di Apollo, al quale egli aveva sottratto con ingegnosi artifici la mandria delle cinquanta vacche. Nel corso della narrazione Hermes intona due volte il suo canto, accompagnandosi con il nuovo strumento: egli tesse le lodi della sua stirpe e della sua casa in un carme improvvisato, «così come i giovani in festa, durante i banchetti, si sfidano con strofe pungenti» (vv. 55-56), e narra poi, in un quadro di più ampio respiro, l'origine del cosmo e degli dèi, tra i quali egli riserva a Mnemosyne (la memoria), madre delle Muse, l'onore del primo rango (vv. 423-433). Nei due episodi si può rilevare un riferimento a due generi musicali molto comuni nella grecità arcaica, il canto simposiale che trova i suoi argomenti nell'occasione della festa, e l'inno in onore degli dèi, per il quale il cantore attinge al repertorio mitologico memorizzato e affidato alla tradizione orale. Notevoli, nel dialogo tra Hermes e Apollo che accetta di buon grado il dono della lira, gli accenni alle occasioni della musica e del canto – il banchetto, la danza, la festa –, agli effetti della musica sugli ascoltatori (con la musica «è possibile raggiungere tutte insieme tre cose, la gioia, l'amore e il dolce sonno») ed infine alla funzione didascalica del canto stesso e alla professionalità del cantore: la lira «insegna tutto ciò che è gradito alla mente» quando è suonata «con mano lieve e delicata esperienza» da chi «dopo lungo studio, la mette alla prova con arte e dottrina». (Da *Hymn. ad Herm.*, vv. 20-64; 416-507; trad. di F. Cassola).

O Musa, canta Ermes, figlio di Zeus e di Maia,
signore di Cillene e dell'Arcadia ricca di greggi,
messaggero veloce degl'immortali, che Maia generò,
la ninfa augusta dalle belle trecce, unendosi in amore con Zeus.
Ella sfuggiva il consesso degli dèi beati,
dimorando nell'antro ombroso, dove il Cronide
era solito unirsi con la ninfa dalle belle trecce, nel buio della notte
– mentre il dolce sonno teneva Era dalle bianche braccia –,
celandosi agli dèi immortali e agli uomini mortali.
Ma quando fu attuato il disegno del grande Zeus,
e per lei la decima luna si stabilì nel cielo,

il dio portò alla luce il fanciullo, e la sua opera fu palese:
allora ella generò un figlio dalle molte arti, dalla mente sottile,
predone, ladro di buoi, ispiratore di sogni,
vigile nella notte, che sta in agguato alle porte; egli ben presto
avrebbe compiuto gesta famose al cospetto degl'immortali.
Nato all'aurora, a mezzogiorno suonava la lira,
e dopo il tramonto rubò le vacche di Apollo arciere,
nel giorno in cui lo generò Maia veneranda, il quarto del mese.
Egli, quando balzò fuori dal grembo immortale della madre,
non giacque a lungo inerte nella sacra culla,
ma saltò in piedi, e si diede a cercare le vacche di Apollo,
varcando la soglia dell'antro dalla volta sublime.
Là fuori trovò una tartaruga, e ne trasse gioia infinita:
in verità, Ermes fu il primo che creò una tartaruga canora.
Quella gli si parò di fronte presso l'uscita della corte,
pascendosi, davanti alla casa, dell'erba rigogliosa,
e zampettando placidamente: il veloce figlio di Zeus
rise al vederla, e sùbito disse:
«Ecco già un segno molto fausto per me: non lo dispregio.
Salve, amica della mensa, dall'amabile aspetto, che accompagni la [danza;
tu appari benvenuta: donde vieni, o bel giocattolo?
Tu indossi un guscio variegato, tartaruga che vivi sui monti;
ebbene, io ti prenderò e ti porterò a casa; in qualche modo mi sarai [utile,
e non ti trascurerò: anzi tu gioverai a me prima che ad ogni altro.
È meglio stare in casa: c'è pericolo fuori.
Tu certo sarai per me una difesa contro il sortilegio funesto,
da viva; e se poi tu morissi, allora sapresti cantare a meraviglia».
Così disse, e, sollevatala a due mani,
sùbito si diresse dentro la casa, portando l'amabile giocattolo.
Poi, spingendo con una lama di grigio ferro,
estrasse la polpa della tartaruga abitatrice dei monti.
Come quando un rapido pensiero attraversa l'animo
di un uomo che travagliano numerosi affanni,
o quando balena dagli occhi la luce dello sguardo,
così il glorioso Ermes pensava insieme le parole e gli atti.
Tagliati nella giusta misura steli di canna, li infisse
nel guscio della tartaruga, perforandone il dorso.
Poi, con la sua accortezza, tese tutt'intorno una pelle di bue;

fissò due bracci, li congiunse con una traversa,
e tese sette corde di minugia di pecora, in armonia fra loro.
E quando l'ebbe costruito, reggendo l'amabile giocattolo,
col plettro ne saggiò le corde, una dopo l'altra: quello sotto la sua
[mano
diede un suono prodigioso, e il dio lo seguiva col suo dolce canto
cimentandosi nell'improvvisare, così come i giovani,
in festa, durante i banchetti, si sfidano con strofe pungenti:
cantava di Zeus Cronide e di Maia dai bei calzari,
come un tempo s'incontravano nell'amplesso amoroso,
e così celebrava la propria nobile stirpe;
esaltava poi le ancelle e la splendida dimora della ninfa,
e i tripodi nella casa, e i numerosi lebeti.
E mentre cantava, già nella sua mente meditava altre imprese.
Portata la concava lira nella sua sacra culla
ve la depose [...]

[...]

[...] E facilmente egli placò proprio
come voleva, il figlio della gloriosa Leto, l'arciere,
per quanto fosse ostinato: la lira, tenuta sul braccio sinistro,
saggiò col plettro, una corda dopo l'altra; quella, sotto la sua mano,
mandò un suono prodigioso. Sorrise Febo Apollo
rasserenandosi: gli penetrò nell'animo l'amabile armonia
della voce divina, e un dolce desiderio lo prese
al cuore, mentre ascoltava. Suonando soavemente la lira
il figlio di Maia, sicuro di sé, stava alla sinistra
di Febo Apollo: ben presto, traendo limpide note dalla cetra,
cominciò a cantare – e lo assecondava l'amabile voce –
celebrando gli dèi immortali e la terra tenebrosa:
come, al principio dei tempi, ebbero origine, e come ciascuno
[ottenne la sua parte.
Al primo posto fra tutti gli dèi esaltava col canto Mnemosine,
la madre delle Muse: a lei infatti apparteneva il figlio di Maia;
poi, secondo il rango e secondo la nascita di ognuno,
l'augusto figlio di Zeus esaltava gli dèi immortali
tutto narrando con arte, e suonando la cetra che teneva sul braccio.
Un desiderio irresistibile prese il cuore di Apollo, nel petto,
e, rivolgendosi ad Ermes, pronunciò parole alate:

«Uccisore di vacche, briccone sempre in faccende, amico della mensa,
tu hai inventato qualcosa che vale cinquanta vacche:
credo che d'ora in poi ci metteremo facilmente d'accordo.
Ma ora, suvvia, rispondimi, figlio di Maia, dalle molte risorse:
quest'arte miracolosa ti ha accompagnato fin dalla nascita,
oppure uno degl'immortali, o degli uomini mortali,
ti ha fatto questo dono stupendo, e ti ha insegnato il canto divino?
Meravigliosa è la nuova voce che odo,
e io affermo che mai alcuno degli uomini ne è venuto a conoscenza
né alcuno degli dèi che abitano le dimore dell'Olimpo,
se non tu, furfante, figlio di Zeus e di Maia.
Che arte è questa? Cos'è questo canto che ispira passioni irresistibili?
Quale la via per ottenerlo? Con esso, veramente è possibile
raggiungere tutte insieme tre cose: la gioia, l'amore, e il dolce sonno.
Anch'io, certo, mi accompagno con le Muse dell'Olimpo
cui sono care le danze, e la via luminosa del canto,
e la fiorente melodia, e il clamore dei flauti, pieno di desiderio;
eppure, finora, nessun'altra cosa fu mai tanto cara al mio animo
fra le prove di bravura che si odono nei banchetti dei giovani:
io vedo con ammirazione, figlio di Zeus, con quanta dolcezza suoni la cetra.
Ma ora, poiché, pur essendo piccino, nutri alti pensieri,
siedi, mio caro, e dà ascolto col tuo animo a chi è più vecchio di te.
Ora, senza dubbio, sarete famosi fra gli dei immortali
tu stesso e tua madre; e questo ti dirò sinceramente:
in verità, per questa mia lancia di corniolo,
io t'insedierò fra gl'immortali come guida, prospero e glorioso,
e ti darò magnifici doni, e fino in fondo non verrò meno alle promesse».

A lui Ermes rispose con abili parole:
«Tu m'interroghi con molta eloquenza, o arciere; ed io, da parte mia,
non ho nulla in contrario a che tu apprenda la mia arte.
Oggi stesso la conoscerai: in verità voglio esserti amico
nel pensiero e nelle parole. Ma tu, nella tua mente, già conosci bene ogni cosa:
al primo posto infatti, figlio di Zeus, tu siedi fra gl'immortali,
forte e possente: e ti ha caro il saggio Zeus,

come è pienamente giusto, e ti ha concesso magnifici doni
e privilegi; dicono poi che tu abbia appreso dalla voce di Zeus
i vaticinii, o arciere – da Zeus derivano tutti gli oracoli –:
in questo campo so bene io stesso, ragazzo mio, che tu sei ricco;
ed è facile per te imparare qualunque cosa tu voglia.
Ma, poiché dunque il tuo cuore è ansioso di suonare la cetra,
canta, e suona, e abbandonati a questa gioia
che ricevi da me; da parte tua, mio caro, lascia a me la gloria.
Soavemente canta, tenendo fra le mani la canora compagna
che sa parlare con dolcezza e con armonia.
D'ora in poi, con animo sereno, portala al banchetto fiorito,
all'amabile danza, alla splendida festa,
per la gioia del giorno e della notte. Se alcuno,
dopo lungo studio, la mette alla prova con arte e dottrina,
cantando ella insegna tutto ciò che è gradito alla mente,
suonata con mano lieve e con delicata esperienza;
e rifugge dallo sforzo logorante. Ma se qualcuno,
inesperto, la tenta da principio con mano rude,
allora balbetterà fuori tono, a vuoto.
Del resto, è facile per te imparare qualunque cosa tu voglia.
E in verità io ti farò dono della lira, nobile figlio di Zeus:
io, da parte mia, per il monte e per la pianura nutrice di cavalli
mi aggirerò tra i pascoli, o arciere, con le vacche abitatrici dei [campi.
Colà le vacche accoppiandosi coi tori partoriranno in abbondanza
maschi e femmine alla rinfusa; e non conviene che tu,
per quanto avido di guadagno, ti adiri oltre misura!»
Così dicendo, porse la lira; Febo Apollo la prese,
e volentieri donò a Ermes la sferza rilucente
e gli affidò la cura dell'armento: la assunse il figlio di Maia
con animo lieto. E, reggendo con la sinistra la lira,
l'augusto figlio di Leto, il dio arciere, Apollo,
col plettro saggiò il tono delle corde; quella, sotto la sua mano,
diede un suono prodigioso, e il dio la seguiva col suo dolce canto.
Dunque le vacche verso il prato divino
guidarono; ed essi, gli splendidi figli di Zeus,
si affrettarono sulla via del ritorno, verso l'Olimpo nevoso,
rallegrandosi con la lira; si compiacque perciò il saggio Zeus,
e li strinse in amicizia [...]

## 2 • FERECRATE

Il poeta comico Ferecrate (V-IV secolo a.C.), nel *Chirone*, fa pronunciare a un personaggio femminile, la Musica, un atto di accusa contro le innovazioni che Melanippide, Cinesia, Frinide e Timoteo avevano introdotto nella composizione dei ditirambi e dei *nomoi* citarodici. La Musica si lamenta con la Giustizia di tutti gli oltraggi che ha dovuto subire, ponendo l'accento sulla confusione delle *harmoniai* e sulle nuove tecniche di accordatura degli strumenti (lo *stróbilos* di Frinide sarebbe una specie di capotasto, un mezzo tecnico per modificare l'intonazione della cetra: cfr. I. Düring, *Studies in Musical Terminology in 5th Century Literature*, «Eranos», n. 43, 1945, pp. 176-197). Il passo di Ferecrate è caratterizzato dall'ambivalenza di alcuni elementi lessicali che appartengono alla sfera semantica dell'eros – le innovazioni dei ditirambografi sono descritte come successivi atti di violenza che la Musica deve subire – ma che sono riferiti a quella del linguaggio musicale. Le «dodici corde», delle quali si fa cenno a proposito di Melanippide e Timoteo, potrebbero identificarsi con i suoni (ad esempio, mi, mi ‡, fa, fa ♯, sol, la, si, si ‡, do, do ♯, re, mi) che nell'àmbito di un'ottava (due tetracordi mi - la; si - mi con un tono di disgiunzione la - si) consentivano l'esecuzione di melodie nei tre *gene* diatonico, enarmonico e cromatico. (Frr. 157; 145 Kock).

*Giustizia* Cosa ti è capitato?

*Musica* Cose che non si dovrebbero dire neppure sottovoce! Però almeno a te le voglio rivelare.

*Giustizia* [...]

*Musica* E son contenta di farlo: sarà per me un piacere il parlarne come per te l'ascoltare.
I miei guai cominciarono con Melanippide che per primo mi prese, mi sciolse [il cinto] e mi lasciò molle e senza forze, con le sue dodici corde. Ma nonostante ciò era ancora un uomo sopportabile, se penso ai mali di adesso.
Cinesia, quel maledetto Ateniese, con le sue modulazioni fuori armonia nelle strofe mi conciò a tal punto che la parte destra delle sue composizioni ditirambiche si presentava come la sinistra, allo stesso modo [delle decorazioni] sugli scudi.
Tuttavia potevo ancora tollerarlo: ma Frinide, introducendomi un suo particolare arnese, lo stròbilo, piegandomi e voltandomi mi ha fatto violenza fino in fondo, con dodici armonie in cinque corde.
Anche lui però avrei tollerato: se anche fece degli errori, poi almeno cercò di porvi rimedio. Ma Timoteo, cara mia, lui sì che mi ha rovinato del tutto e mi ha lacerato nel modo più crudele.

*Giustizia* Ma chi è questo Timoteo?

*Musica* Uno di Mileto, rosso di pelo, che mi ha dato tanti guai da superare tutti gli altri che ho nominato, con i suoi formicai di note fuori norma. E se mi trovava sola per strada, mi spogliava e mi lasciava nuda, lui con le sue dodici corde.

## 3 • PLATONE

Nella *Repubblica* e nelle *Leggi* Platone considera i fenomeni musicali soprattutto per la loro influenza sulla formazione del carattere dei giovani e in generale sul comportamento dei cittadini. Il motivo dominante è il rifiuto della musica "mimetica" dei ditirambografi e di Timoteo, e il rimpianto delle forme musicali del secolo precedente che obbedivano a norme rigorose di composizione e rispettavano i canoni etici ed estetici della tradizione. Il primo dei tre passi qui riportati (*Resp.* III, 398c - 399d) muove dai presupposti della dottrina di Damone: non si possono ammettere nello Stato le *harmoniai* che turbano gli animi dei cittadini né i relativi strumenti di accompagnamento. Il secondo passo (*Leg.* III, 700a - 701b) presenta i caratteri dell'esecuzione musicale prima e dopo la riforma di Timoteo, con osservazioni critiche sul comportamento del pubblico in teatro; infine (*Leg.* VII, 812b - 813a) Platone enuncia le norme che devono regolare l'insegnamento della musica strumentale. [a) *Resp.*, III 398c - 399d; trad. di F. Sartori; b) *Leg.* III, 700a - 701b; trad. di A. Zadro; c) *Leg.* VII, 812b - 813a; trad. di A. Zadro].

### a) *Le "harmoniai"*

– E ora, ripresi, non ci resta da trattare del modo del canto e della melodia? – Evidentemente. – Ebbene, se vogliamo essere coerenti con le nostre parole di prima, non potrebbero ormai tutti trovare da sé quello che dobbiamo dire del modo e della melodia, quali cioè devono essere? E Glaucone sorridendo disse: – Allora, Socrate, io rischio di non venire compreso tra questi "tutti". Sul momento non sono proprio in grado di dichiarare che cosa dobbiamo dire, anche se posso sospettarlo. – Sicuramente, feci io, tu sei in grado di riconoscere questo primo punto: la melodia si compone di tre elementi, parole, armonia e ritmo. – Questo sì, rispose. – Ora, quello che in essa è costituito dalle parole, non differisce affatto, nevvero?, dalle parole non cantate, visto che lo si deve esprimere secondo quei medesimi modelli che poco fa abbiamo stabiliti, e nella stessa maniera. – È vero, disse. – E armonia e ritmo

debbono accompagnare le parole. – Come no? – Eppure, dicevamo, nelle composizioni letterarie non c'è bisogno alcuno di lamenti e pianti. – No davvero. – Ebbene, quali sono le armonie lamentose? Dimmelo, tu che sei esperto di musica. – La mixolidia, rispose, la sintonolidia e altre simili. – E non si devono eliminare?, feci io. -Non sono utili neanche alle donne, se devono essere donne dabbene, per non parlare degli uomini. – Senza dubbio. – Per i guardiani, poi, sono molto sconvenienti l'ubriachezza, la mollezza e l'indolenza. – Come no? – E dunque, tra le armonie, quali sono molli e conviviali? – La ionica, rispose, e la lidia: così si chiamano certe armonie languide. – E ti potranno servire in qualche modo, mio caro, con i guerrieri? – No certo, rispose; forse però ti rimangono la dorica e la frigia. – Io non m'intendo di armonie, replicai; ma tu devi lasciare l'armonia che imiterà convenientemente parole e accenti di chi dimostra coraggio in guerra e in ogni azione violenta; e pur se è sconfitto o ferito o in punto di morte o vittima di qualche altra sciagura, sempre reagisce alla sorte con fermezza e sopportazione. E lasciane anche un'altra, di chi attende a un'azione pacifica e non violenta, ma spontanea, o persuade e chiede qualcosa a qualcuno, con la preghiera se si tratta di un dio, con l'insegnamento e il monito se si tratta di un uomo; "armonia che" nel caso opposto "imiterà" chi dà retta a preghiere o insegnamenti o dissuasioni altrui, e quando con questi mezzi ha ottenuto il suo intento, non pecca d'orgoglio, ma in tutti questi casi si comporta con saggezza e moderazione ed è lieto di quello che succede. Dunque queste due armonie, la violenta e la spontanea, lasciale: esse offriranno la migliore imitazione degli accenti di gente sventurata e fortunata, temperante e coraggiosa. – Ma, disse, le armonie che chiedi di lasciare, non sono altre che quelle or ora da me dette. – Nel canto e nella melodia, ripresi, non avremo dunque bisogno di strumenti a molte corde né capaci di tutte le armonie. – No, mi sembra evidente, disse. – E allora non manterremo fabbricanti di trigoni, di péttidi e di ogni altro strumento a molte corde e capace di produrre varie armonie. – No, evidentemente. – E fabbricanti e suonatori di *aulós*, li ammetterai nello Stato? Non è forse questo lo strumento più ricco di suoni? e gli stessi strumenti capaci di produrre tutte le armonie non ne sono una imitazione? – Sì, rispose, è chiaro. – Ti restano dunque, ripresi, lira e cetra, utili in città; in campagna invece, per i mandriani, andrebbe bene una specie

di siringa. – Sì, disse, così almeno ci porta a concludere il nostro discorso.

b) *I generi musicali prima e dopo la riforma di Timoteo*

ATENIESE [...] Il nostro popolo, amici, nelle leggi antiche non era signore di nulla, ma invece ne era quasi il volontario servitore.

MEGILLO A quali leggi ti riferisci?

ATENIESE Prima di tutto alle leggi sulla "musica" di allora, affinché così fin da principio possiamo seguire gli sviluppi della libertà eccessiva di vita. Da noi infatti allora la "musica" si distingueva in certi suoi aspetti e figure e un certo aspetto del canto era costituito di preghiere agli dèi: si chiamavano col nome di "inni"; il suo contrario era un altro aspetto del canto (proprio questi si sarebbero dovuti chiamare *threnoi*), e un altro erano i "peana" e poi ce n'era un altro detto "ditirambo", ed è la "nascita di Dioniso", credo. Inoltre un'altra specie di canto chiamavano proprio con questo nome di "leggi", come fosse diversa, e le dicevano "canti citarodici". Fissati questi ed altri aspetti del canto, non era lecito servirsi di uno al posto di un altro. Ma l'autorità di controllare queste cose e, conseguentemente alla ricognizione, di giudicare e poi di punire il ribelle non era di certo nei fischi né in certe urla scomposte della plebe, come ora è, e non erano i battimani che sancivano la lode: quelli che avevano una compiuta educazione era stabilito che ascoltassero in silenzio fino in fondo e gli altri, i bambini, i pedagoghi e la maggior parte della plebe, erano richiamati all'ordine da una verga che li teneva a posto. In queste cose, secondo questa disciplina, la massa dei cittadini accettava d'esser diretta e non osava giudicare con lo strepito; ma poi coll'andar del tempo i poeti furono maestri di disordinate trasgressioni, poeti solo nel temperamento, ignoranti delle giuste norme di poesia, come baccanti più del dovuto trasportati dal piacere, e mescolavano i *threnoi* agli inni e i peana ai ditirambi, imitavano la musica del flauto con quella della cetra e, confondendo tutto con tutto, involontariamente esprimevano per stolta ignoranza menzogne sulla "musica", che cioè la "musica" non ha una sua correttezza di nessun tipo e si possa ben giudicare dal piacere di chiunque lo provi, sia esso uomo onesto o disonesto, indifferentemente. Facendo simili

opere, dicendo su di esse siffatti discorsi, hanno infuso nel popolo l'uso di trascurare le leggi sulla "musica" e la pretesa temeraria d'esserne buoni giudici; di conseguenza i teatri da silenziosi furono pieni di grida come fosse il pubblico ad intendere il bello e il non bello poetico e al posto dell'aristocrazia è sorta una cattiva teatrocrazia per quanto riguarda quest'arte. Se infatti solo per essa fosse sorta una democrazia d'uomini liberi non sarebbe stato per nulla grave l'accaduto. Ma nel nostro stato ora si originò dalla "musica" l'opinione che tutti sappiamo tutto, e l'illegalità e per conseguenza la licenza. Come fossero tutti stati sapienti diventavano impavidi e l'audacia ingenerò l'impudenza. Non rispettare per temerarietà l'opinione di chi è migliore, questo, non altro, direi, è la malvagia impudenza, nata da una libertà troppo spinta.

MEGILLO È verissimo quello che dici.

c) *L'insegnamento della musica*

ATENIESE Dopo aver parlato del maestro di lettere, dovremo ora parlare del maestro di cetra?

CLINIA Certamente.

ATENIESE Ricordandoci dei nostri discorsi precedenti mi pare che noi dovremo attribuire ai maestri di cetra ciò che è conveniente per il loro insegnamento e insieme per tutta l'educazione che si riferisce al loro insegnamento.

CLINIA Di che parli?

ATENIESE Dicevamo, credo, che i sessantenni cantori di Dioniso devono possedere una finissima sensibilità dei ritmi e delle combinazioni delle armonie, perché ognuno possa distinguere e scegliere l'imitazione musicale ben fatta e quella mal fatta, quando l'anima ne è affetta, e quelle che assomigliano alla imitazione buona e alla non buona, e ripudiare le une, le altre invece portare alla conoscenza degli altri ed eseguirle e incantare così le anime dei giovani, invitando ciascuno a seguirlo nella conquista della virtù e accompagnandolo i giovani appunto grazie a queste imitazioni.

CLINIA Verissimo quello che dici.

ATENIESE Per tutto ciò che fu detto, il maestro di cetra e l'allievo devono usare dei suoni della lira in vista della purezza delle sue note, facendo in modo che i suoni degli strumenti siano all'u-

nisono; suonare in modo diverso, far variazioni sulla lira, quando le corde danno suoni diversi da quelli voluti dal poeta che ha composto il canto, comporre e la sinfonia e l'antifonia accostando suoni frequenti e suoni rari, rapidi e lenti, acuti e gravi, e similmente adattare ai suoni della lira ogni sorta di variazione di ritmo, l'insegnamento di tutto questo non bisogna impartire ai fanciulli che in tre anni devono apprendere velocemente di quest'arte quanto tornerà loro poi utile. Infatti cose contrarie che si danno reciproco turbamento producono difficoltà ad apprendere mentre i giovani devono esser il più possibile tali da imparare con facilità, e non sono né poche né piccole le cose necessarie a loro prescritte come oggetto di apprendimento; le indicherà il nostro discorso nel suo procedere insieme al tempo. In ogni modo il nostro educatore si prenda cura di queste cose, così come le abbiamo esposte, riguardo alla musica. Per quanto riguarda le melodie stesse e le parole del canto, quali e di qual natura sono quelle che i maestri dei cori devono insegnare, anche queste sono state esaminate completamente da noi nei discorsi che precedono; noi abbiamo anche detto che tali composizioni debbono essere consacrate, ciascuna adattata e collegata con la festa cui è propria, e daranno così ai cittadini il beneficio di un piacere cui si accompagna la buona fortuna.

CLINIA Anche questi argomenti sono stati enunciati da te conformemente a verità.

ATENIESE Sono verissimi, direi allora. Il magistrato scelto per dirigere la musica li riceva dunque dalle nostre mani, e con fortuna benigna se ne prenda cura...

## 4 • DISCORSO ANONIMO SULLA MUSICA (IV SECOLO A.C.?)

Un papiro (*Pap. Hibeh* I, 13) ci ha conservato l'inizio di un discorso sulla musica, di autore ignoto vissuto probabilmente nel IV secolo a.C. (cfr. W. Crönert, *Die Hibehrede über die Musik*, «Hermes», n. 44, 1909, pp. 503-521), nel quale è contestata la validità della dottrina che attribuisce un valore etico alla melodia. L'autore critica in particolare l'opinione secondo la quale i *gene* (diatonico enarmonico e cromatico) avrebbero il potere di influire sull'*ethos* degli ascoltatori: il *genos* è dunque considerato elemento essenziale per la definizione dell'*harmonia* e per l'individuazione del suo carattere morale. Il frammento è la testimonianza più antica sull'attività di studiosi dei fenomeni musicali non allineati alla corrente pitagorico-damonica. (Da *Pap. Hibeh* I, 13).

Mi sono spesso meravigliato, o cittadini, che voi non vi rendiate conto del modo errato in cui alcuni considerano le arti che voi stessi praticate. Costoro, definendosi studiosi delle *harmoniai*, esaminano e giudicano i canti, mettendoli a confronto l'uno con l'altro, e alcuni a caso li biasimano, altri, sempre a caso, li lodano.

Costoro dicono che non li si deve giudicare per la loro abilità nel suonare o nel cantare – per le esecuzioni musicali essi ammettono di cedere di fronte agli altri e rivendicano invece come proprio esclusivo impegno la speculazione teorica sulla musica – mentre, a quanto sembra, si danno molto da fare proprio in queste attività nelle quali si dicono inferiori agli altri e prendono alla leggera quelle in cui pretendono di essere particolarmente versati.

Dicono che alcune melodie rendono gli ascoltatori temperanti, altre li rendono saggi, altre giusti, valorosi o vili, e non sanno che né il *genos* cromatico potrebbe far diventare vili né l'enarmonico valorosi coloro che li impiegano nella loro musica. Chi non sa che gli Etoli, i Dolopi e coloro che si riuniscono [nell'Amfizionia pylaico-delfica] presso le Termopili e che nei loro canti usano il *genos* diatonico sono più valorosi degli attori tragici abituati a cantare nel *genos* enarmonico? Non è vero che il *genos* cromatico renda vili né l'enarmonico valorosi.

La loro è impudenza bella e buona; dedicano gran parte del loro tempo alla musica ma suonano peggio dei citaristi, cantano peggio dei cantanti, esprimono i loro giudizi molto peggio di qualsiasi giudice e insomma tutto ciò che fanno lo fanno molto peggio degli altri anche riguardo la cosiddetta scienza armonica, alla quale pure affermano di dedicare ogni loro cura: [quando sentono la musica,] non riescono a dire una sola parola, si fanno prendere dall'emozione e battono il piede contro ritmo secondo i suoni dello strumento che accompagna il canto. E non si sentono ridicoli quando dicono che alcune melodie hanno qualcosa del lauro, altre dell'edera...

## 5 • Aristotele

L'ultimo libro della *Politica* di Aristotele è interamente dedicato ai problemi dell'educazione in generale e dell'educazione musicale in particolare. Dopo aver considerato i motivi che impongono la presenza della musica nei programmi di studio degli adolescenti (*Pol.* VIII, 1337b 23 - 32; 1339a 14 -

1340a 14), Aristotele ne pone in evidenza le qualità etiche, superiori a quelle di qualsiasi altra forma di espressione artistica (*Pol.* VIII, 1340a 14 - 1340b 19); affronta poi il problema dell'educazione musicale, che non deve proporsi di preparare i giovani ad una attività professionistica, indegna di un uomo libero, ma soltanto di fornire loro gli elementi per godere dei bei canti e dei bei ritmi (*Pol.* VIII, 1340b 20 - 1341b 18). Le pagine conclusive dell'opera sono dedicate alla definizione dei caratteri etici di *harmoniai* e ritmi (*Pol.* VIII, 1341b 19 - 1342b 34): Aristotele, discostandosi da Platone, ammette l'utilità morale di tutte le forme di composizione musicale in rapporto alle diverse esigenze degli ascoltatori. [a) *Pol.* VIII, 1337b 23 - 1337b 32; 1339a 14 - 1340a 14; trad. di C. A. Viano; b) *Pol.* VIII, 1340a 14 - 1340b 19; trad. di C. A. Viano; c) *Pol.* VIII, 1340b 20 - 1341b 18; trad. di C. A. Viano; d) *Pol.* 1341b 19 - 1342b 34; trad. di C. A. Viano].

### a) *L'educazione musicale*

Le materie di insegnamento entrate nella nostra tradizione didattica si possono ridurre a quattro: la scrittura, la ginnastica, la musica e, secondo alcuni, il disegno. A leggere e scrivere si insegna perché queste abilità sono utili alla vita e adatte a molti usi; la ginnastica viene praticata perché rende valorosi; quanto alla musica su di essa ci sono molte discussioni. Ora i più la imparano semplicemente per diletto, ma gli antichi la inserirono nei programmi educativi, perché la natura stessa, come si è detto spesso, non cerca solo delle rette occupazioni, ma anche un ozio decoroso: e questo è, torniamo a ripeterlo, il principio di tutte le nostre azioni.
[...] non è facile stabilire quale proprietà spetti in proprio alla musica né dire per qual fine la si pratichi, se per gioco e ristoro, come il sonno ed il bere (ché questi di per sé si collocano non tra le cose buone, ma tra quelle piacevoli e insieme pongono fine alle cure, come dice Euripide. Per questa ragione la musica viene enumerata con il sonno ed il bere e viene usata nella stessa maniera; ma a questi si aggiunge anche la danza) o se piuttosto si debba ritenere che la musica tende alla virtù in quanto, come la ginnastica sviluppa nel corpo certe qualità, così essa può stabilire certi caratteri morali e può abituare a godere rettamente oppure (e questa sarebbe la terza alternativa) essa contribuisce alla nobile occupazione del nostro ozio e alla nostra saggezza. Non c'è dubbio allora che non bisogna educare i giovani ponendosi come fine il gioco, perché giocando non si impara, dal momento che l'apprendimento è accompagnato da dolore. E ai fanciulli ed ai giovani non si addice

neppure il riposo, ché non conviene il godimento del fine a chi non ha ancora raggiunto la maturità finale. Ma si potrebbe forse sostenere che la capacità musicale, acquisita da giovane, servirà come mezzo di divertimento quando si sarà diventati uomini fatti e maturi. Ma se le cose stanno così, in nome di che i giovani dovranno imparare proprio essi la musica e non, come i re dei Persiani e dei Medi, procurarsi il piacere che essa dà e le nozioni che la riguardano per mezzo di qualcuno che professionalmente la eserciti? Inoltre riescono necessariamente meglio quelli che coltivano questa attività e quest'arte per scopi professionali che non coloro che vi dedicano solo il tempo necessario per apprendere alcune nozioni che la riguardano. D'altra parte, se si sostiene che proprio i giovani la devono apprendere, perché non si dice anche che devono imparare, proprio essi personalmente, a far cucina? Il che sarebbe piuttosto strano.

E la stessa difficoltà si incontra anche se ci si mette da un altro punto di vista e si interpreta la musica come mezzo per migliorare i costumi. Infatti perché mai, anche in questo caso, dovremmo apprendere proprio noi la musica e non piuttosto udirla da altri per imparare a godere secondo ragione e a ben giudicare, come fanno gli Spartani? Questi pur non imparando direttamente la musica sono in grado, a quel che dicono, di giudicare quali melodie si possano udire e quali no. Lo stesso discorso si può fare anche se si considera la musica come un sollievo rasserenatore e come un'occupazione liberale: infatti anche in questo caso, perché mai dovremmo impararla noi stessi e non servirci delle persone che la esercitano per mestiere? Torna a proposito a questo punto considerare l'idea che ci facciamo degli dèi: Zeus, secondo i poeti, non canta né suona egli stesso e noi chiamiamo operai quelli che esercitano questo mestiere, pensando che tali azioni non si addicano se non a chi è ebbro o scherza. Ma forse su questi argomenti dovremo tornare in séguito.

La prima ricerca che ora dobbiamo condurre è quella che occorre per stabilire se la musica debba o meno essere inserita nel sistema educativo e quale delle tre proprietà sopra discusse spetti ad essa, se quella educativa, quella ricreativa o quella di strumento di riposo. Ma probabilmente essa serve per raggiungere tutti e tre questi scopi in quanto essi le appartengono secondo la sua natura. Infatti il gioco ha come fine il riposo che deve necessariamente essere piacevole

(in quanto il piacere è il rimedio contro il dolore provocato dalla fatica) e si è d'accordo sul fatto che il riposo deve non solo essere nobile, ma anche piacevole, perché nobiltà e piacere concorrono al raggiungimento della felicità. Ora tutti riconosciamo che la musica è una delle cose più piacevoli, sia sola che accompagnata con il canto, ed anche Museo afferma

per i mortali dolcissima cosa è cantare

perciò a ragione nelle riunioni e nei trattenimenti si ricorre ad essa come a quella che può rallegrare gli animi. Proprio su questo riconoscimento qualcuno potrebbe far leva per sostenere la necessità di insegnarla ai più giovani. I piaceri non dannosi non solo convengono al fine che tutti ci proponiamo [la felicità], ma servono anche al riposo e, poiché raramente gli uomini raggiungono quel fine e spesso si interrompono e si dànno ai giochi, non per quel tanto che può aiutarli per tendere a fini ulteriori, ma senz'altro per il piacere che ne provano, sarebbe bene farli riposare con i piaceri che derivano dalla musica. Ma a volte gli uomini fanno dei giochi il fine della loro vita: infatti si può ben dire che anche il raggiungimento del fine ultimo porti con sé un qualche piacere, sebbene non si tratti di un piacere comune. Senonché nella ricerca di esso lo si scambia con il piacere comune per una certa somiglianza che questo ha con il fine ultimo delle nostre azioni. Il quale non si sceglie per ciò che dovrà avvenire dopo di esso così come questi piaceri comuni non si scelgono in vista di ciò che avverrà, ma solo per ciò che è già passato, come sollievo dalle fatiche e dal dolore. Si può fondatamente ritenere che questa è la ragione per cui si cerca di procurarsi la felicità con questi piaceri.

Tuttavia il piacere non è la sola causa per cui si pratica la musica che serve anche a ricreare, a quanto sembra. Non solo, ma bisogna cercare se per caso questa sua proprietà non sia soltanto un qualcosa di accidentale rispetto ad una natura più elevata dell'uso cui è adibita nel caso particolare, ed alla quale non bisogna attribuire la capacità di produrre un piacere comune, che appartiene a tutte le sensazioni (ed anche la musica ha un piacere naturale in virtù del quale la sua esecuzione piace a persone di qualsiasi età e di qualsiasi carattere) e vedere se in qualche modo essa influisca sul carattere e sull'anima. Ciò risulterebbe chiaro se per mezzo della musica acquistassimo delle qualità inerenti il nostro carattere mo-

rale; orbene, che ciò avvenga è reso evidente dall'effetto di molte musiche, tra le quali, non ultime, i canti di Olimpo, che, per parere concorde ed unanime, rendono gli animi entusiastici; e l'entusiasmo è un affetto dell'animo di rilevanza morale. Inoltre ascoltando le musiche imitative, si provano le emozioni rappresentate, anche se non sono eseguiti i ritmi e le melodie.

## b) *Influenza della musica sul carattere*

Poiché la musica è stata inclusa nella categoria dei piaceri, mentre la virtù è la regola per il godimento, l'odio e l'amore, bisogna evidentemente imparare soprattutto il retto giudizio e il costume a godere delle abitudini convenienti e delle belle azioni, ed acquisirne la capacità. Ma ritmi e melodie possono raffigurare, con un alto grado di somiglianza al modello naturale, ira e mansuetudine, valore e temperanza e loro opposti e in genere tutti gli altri poli opposti della vita morale, come dimostrano i fatti, dai quali risulta che noi mutiamo il nostro stato d'animo ascoltando la musica. E la tendenza ad addolorarci o a rallegrarci che proviamo dinnanzi alle immagini imitative è estremamente affine a quella che proviamo nella situazione reale raffigurata: per esempio se qualcuno si rallegra nel vedere l'immagine di qualcun altro per nessun altro motivo che per la forma di quell'immagine, necessariamente costui proverà ancora piacere nella visione dell'oggetto, di cui vede l'immagine. Ma gli oggetti degli altri sensi non hanno alcuna somiglianza con i costumi morali: basti pensare a sensi come il gusto e il tatto; negli oggetti della vista questa proprietà c'è fino a un certo grado...

Nelle melodie c'è una possibilità naturale di imitazione dei costumi, dovuta evidentemente al fatto che la natura delle armonie è varia, sicché ascoltandole nella loro diversità ci si dispone in modo diverso di fronte ad ognuna di esse: di fronte ad alcune ci sentiamo presi da dolore e raccoglimento, come quando si tratta dell'armonia chiamata mixolidia; con altre più rilassate nutriamo sentimenti voluttuosi; l'armonia dorica è, invece, l'unica che ispiri compostezza e moderazione, mentre dalla frigia deriva l'entusiasmo. Queste sono le conclusioni accettabili cui sono pervenuti coloro che si sono occupati di questo aspetto dell'educazione, facendo direttamente appello ai fatti per ottenere conferma delle loro teo-

rie. Queste considerazioni possono essere applicate anche ai ritmi, alcuni dei quali hanno un carattere più calmo, altri più movimentato e, tra questi ultimi gli uni hanno movimenti più violenti, altri più nobili. Da quanto si è detto è evidente che la musica può mutare il carattere morale dell'anima; e, se ha questa possibilità, è chiaro che in essa debbono essere esercitati ed educati i giovani. Del resto il suo insegnamento è adatto alle tendenze di persone in giovane età, che non sopportano nulla che non sia accompagnato da qualche piacere, e la musica è per sua natura una delle cose più piacevoli. E tuttavia si direbbe che c'è anche una qualche affinità tra le armonie e i ritmi e l'anima; ragion per cui molti sapienti dicono che l'anima è armonia o che l'anima ha armonia.

### c) *Come i giovani devono apprendere la musica. Professionismo e dilettantismo*

Ora bisogna affrontare una questione già trattata prima: se i giovani debbano essi stessi apprendere a cantare ed a suonare o no. Non c'è dubbio che per acquistare una qualche capacità abbia molta importanza il praticare direttamente le operazioni inerenti a quella capacità, ché è cosa ben difficile se non impossibile il diventare buoni giudici di attività che non si sanno eseguire. D'altra parte ai fanciulli bisogna pure procurare un qualche passatempo e a questo proposito ottima escogitazione è stato il sonaglio di Archita, che si dà ai bambini, perché divertendosi con quello non rompano gli altri oggetti di casa: infatti la loro tenera età li rende inquieti. Quel sonaglio è adatto all'infanzia, ma l'educazione è il sonaglio dei ragazzi più adulti. Dalle considerazioni che abbiamo svolto, perciò, risulta in modo evidente che la musica deve essere insegnata in base all'effettiva esecuzione pratica delle regole prescritte dall'arte.

Quanto poi alla distinzione tra ciò che conviene e ciò che non conviene all'età degli educandi non è difficile stabilirla e riportare vittoria contro quelli che sostengono essere la musica un'occupazione servile. Innanzitutto i giovani devono praticare l'arte solo per acquistare la capacità di giudicare su di essa e perciò si devono dedicare all'esecuzione solo fino a che sono giovani ed astenersene quando saranno diventati più anziani, e sapranno giudicare le cose

belle godendone rettamente in base alle conoscenze acquisite in gioventù. Quanto al rimprovero che alcuni rivolgono alla musica, che trasformerebbe i suoi cultori in manovali volgari, non è difficile confutarlo, facendo osservare fino a qual punto si deve effettivamente praticare l'arte quando la si considera come propedeutica alla virtù politica e quali melodie e quali ritmi si debbano apprendere e con quali strumenti; che sono tutte cose di una certa importanza. Con queste precisazioni si toglie ogni peso a quell'obiezione; il che, però, non vuol dire che alcuni modi di apprendimento della musica non giustifichino proprio quell'appunto. Risulta pertanto evidente che l'apprendimento di essa non deve riuscire di ostacolo alle ulteriori attività né fare del corpo un puro strumento meccanico rendendolo inadatto alle occupazioni guerresche o a quelle politiche, impedendo ogni disponibilità per la pratica o per la teoria. Questo risultato si raggiunge quando si evita di sottoporre i giovani alle fatiche che richiede la preparazione per una gara artistica o quando non si pretende di insegnare ad essi i virtuosismi tecnici che hanno preso voga negli agoni che ora stanno passando nel campo dell'educazione: basta infatti impratichirsi in queste cose solo per quel tanto che contribuisce al godimento di bei canti e bei ritmi e solleva oltre quella possibilità di apprezzamento della musica che è comune anche ad alcuni animali, agli schiavi e ai fanciulli.

Queste chiarificazioni possono fungere da criterio per la scelta degli strumenti. Quando si hanno di mira scopi pedagogici non si deve imporre l'uso del flauto o di qualche altro strumento che richieda una competenza specifica, come la cetra o altri del genere, ma di quegli strumenti che rendono buoni gli uditori sia nel campo specifico della musica, come mezzo educativo, che in altri campi. Inoltre il flauto non è strumento che favorisca le qualità morali, ma suscita piuttosto emozioni sfrenate, tanto che lo si deve usare soltanto in quelle occasioni in cui l'ascolto di esso produce catarsi più che accrescimento di sapere. A questo si aggiunga che contro l'uso del flauto quale strumento pedagogico milita il fatto che ad esso non si può accompagnare la parola. Perciò a ragione gli antichi ne vietarono l'uso ai giovani e agli uomini liberi, sebbene nei tempi precedenti esso fosse in voga. Ma divenuti i Greci più facili all'ozio per l'accrescersi delle ricchezze e più grandiosi nella pratica delle virtù, sia prima che dopo le guerre persiane, inorgogliti

delle loro imprese, cercarono di impadronirsi di ogni tipo di sapere, senza trascurare nulla, ma esplicando zelo in ogni campo. In nome di questa aspirazione aprirono le porte del sapere anche all'auletica. E a Sparta un corego suonò egli stesso il flauto per il coro, mentre ad Atene questo strumento prese tal diffusione che molti liberi cittadini si diedero a suonarlo, come appare dal quadro dedicato da Trasippo che aveva allestito, come corego, uno spettacolo per Ecfantide. In séguito, però, questi usi vennero banditi, per l'esperienza che si era fatta, con la quale si era imparato a meglio distinguere i confini di ciò che si confà e di ciò che è sconveniente alla virtù: ed insieme con il flauto furono banditi molti altri strumenti antichi, quali i pectidi, i barbiti e tutti quelli che risvegliano gli stimoli del piacere negli uditori, l'ettagono, il triangolo, il sambice e tutti quelli che richiedono molta perizia manuale. Torna a proposito qui ciò che l'antico mito narra del flauto: si dice infatti che Atena, dopo averlo trovato, lo scagliò lontano da sé. Forse non è sbagliato dire che fece questo gesto indispettita perché il suonarlo le deformava il volto; cionondimeno è più naturale pensare che essa volesse significare la nessuna efficacia pedagogica che lo studio del flauto ha sul pensiero. Infatti ad Atena noi attribuiamo la scienza e l'arte. Dall'uso degli strumenti e dall'esercizio dell'arte noi mettiamo al bando l'istruzione professionale, intendendo per istruzione professionale quella che ha di mira la preparazione per gli agoni. Chi pratica l'arte in questo senso non tratta la musica come un mezzo per realizzare la propria virtù, ma mira esclusivamente al piacere degli uditori, senza preoccuparsi se sia o meno elevato: appunto per ciò riteniamo che questa attività sia servile e non degna di un uomo libero. Quindi quelli che esercitano la musica con questi intenti diventano dei mestieranti, perché perseguono uno scopo deteriore. Infatti lo spettatore volgare fa peggiorare anche la musica e i musicisti che di lui tengono conto diventano anch'essi peggiori e rovinano il loro corpo con movimenti scomposti.

### d) *Le "harmoniai" e i ritmi*

La nostra indagine deve vertere ora sulle armonie e sui ritmi, per decidere se ci si deve servire di tutti i tipi in cui essi si possono

distinguere, oppure se si debbono stabilire delle differenze; in secondo luogo si dovrà vedere se coloro che praticano la musica a scopi pedagogici debbano intenderla nello stesso senso degli altri, oppure in qualche altro senso diverso dal primo, e in terzo luogo, poiché, a quanto vediamo, la musica consiste di canto e di ritmo, ciascuno dei quali ha delle particolari proprietà educative, bisogna anche stabilire se bisogna scegliere una musica basata sul canto o piuttosto una basata sul ritmo. Ma pensiamo che molte buone considerazioni su questo argomento siano state fatte da alcuni musici del nostro tempo e dai filosofi che sono esperti di educazione musicale, sicché ad essi rimandiamo chi vorrà approfondire l'argomento in particolare, limitandoci ora a tracciare alcune distinzioni generali che possono servire ad un sistema legislativo in questa materia.

Noi accettiamo la distinzione, fatta da alcuni filosofi, tra melodie aventi un contenuto morale, quelle stimolanti all'azione e quelle suscitatrici di entusiasmo; in esatta corrispondenza vengono classificate le armonie. A ciò si aggiunga che secondo noi la musica non va praticata per un unico tipo di beneficio che da essa può derivare, ma per usi molteplici, poiché può servire per l'educazione, per procurare la catarsi (che cosa intendiamo per catarsi, ora lo accenniamo appena, ma lo diremo più chiaramente nella *Poetica*) e in terzo luogo per il riposo, il sollevamento dell'animo e la sospensione dalle fatiche. Da tutte queste considerazioni evidentemente risulta che bisogna far uso di tutte le armonie, ma non di tutte allo stesso modo, impiegando per l'educazione quelle che hanno un maggiore contenuto morale, per l'ascolto di musiche eseguite da altri quelle che incitano all'azione o ispirano la commozione. E queste emozioni come pietà, paura ed entusiasmo, che in alcuni hanno una forte risonanza, si manifestano però in tutti, sebbene in alcuni di più ed in altri di meno. E tuttavia vediamo che quando alcuni, che sono fortemente scossi da esse, odono canti sacri che impressionano l'anima, allora si trovano nelle condizioni di chi è stato risanato o purificato. La stessa cosa vale necessariamente anche per i sentimenti di pietà, di paura e in genere per tutti i sentimenti e gli affetti di cui abbiamo parlato, che possono prodursi in chiunque per quel tanto per cui ciascuno ne ha bisogno: perché tutti possono provare una purificazione ed un piacevole alleggerimento. Analogamente le musiche particolarmente adatte a produrre puri-

ficazione dànno agli uomini una innocente gioia. Perciò bisogna tenere per fermo che le armonie ed i canti di cui abbiamo parlato finora sono quelli che devono eseguire i professionisti della musica. Poiché gli spettatori sono di due tipi, gli uni liberi ed educati, gli altri volgari, appartenenti al ceto dei meccanici o degli operai o simili, bisogna preparare agoni e spettacoli che possano divertire anche costoro. I quali hanno anime che si allontanano dalle giuste tendenze naturali, sicché esigono armonie e canti che, alti e pieni di colore, costituiscono delle degenerazioni: ma ciascuno prova piacere a seconda di quello che è la sua natura. Perciò bisogna dare all'artista la libertà di scegliere una musica che si possa adattare anche a questo tipo di spettatore.

Quanto all'educazione, come si è detto prima, bisogna usare canti ed armonie aventi un contenuto etico. Tra le armonie, e lo si è già detto, tale requisito è posseduto da quella dorica; tuttavia bisogna accettarne anche altre che siano state approvate dai filosofi e dai musici che si occupino del problema della musica come mezzo educativo. Però non ha ragione Socrate quando nella *Repubblica* ammette, accanto all'armonia dorica, solo quella frigia, pur avendo bandito l'uso del flauto, perché la frigia tra le armonie ed il flauto tra gli strumenti si corrispondono, in quanto entrambi sono orgiastici e suscitatori di forti emozioni. Ciò è reso evidente dalla considerazione della poesia: infatti tutta la poesia bacchica e in genere quella che scuote i moti dell'anima si serve soprattutto, tra gli strumenti, dei flauti e tra le armonie sceglie come ciò che ad essa conviene i canti frigi; del resto concordemente si ammette che il ditirambo è di origine frigia. Molti altri esempi del genere offrono quelli che se ne intendono in queste cose: tra gli altri il caso di Filosseno che, avendo tentato di comporre un ditirambo intitolato *I Misii* in armonia dorica, non vi riuscì ma dalla natura stessa dell'argomento fu rinviato dall'armonia frigia come a quella che più si adattava. Quanto all'armonia dorica tutti sono d'accordo nel riconoscere che essa è la più grave e la più adatta a formare un carattere virile. Inoltre, poiché esaltiamo il medio tra due eccessi ed affermiamo che ad esso dobbiamo tendere e poiché l'armonia dorica è in queste condizioni rispetto alle altre, è evidente che ai giovani quella più di ogni altra bisogna insegnare. Due sono gli scopi che ci si deve prefiggere: il possibile e il conveniente, tenendo conto, però, che tali concetti si specificano nei casi particolari e

in rapporto all'età, sicché, per esempio, ai vecchi indeboliti dagli anni non è facile cantare armonie alte, ma la natura stessa suggerisce loro canti sommessi. Perciò è giusto il rimprovero che alcuni musici rivolgono a Socrate per aver bandito dall'educazione le armonie sommesse in quanto inebrianti, perché egli non ha considerato l'ebbrezza nelle sue proprietà distintive, che sono piuttosto di natura orgiastica, ma l'ha confusa con l'illanguidimento. Perciò proprio con l'occhio all'età futura, alla vecchiaia, dobbiamo apprendere le armonie sommesse. Inoltre se c'è un'armonia adatta alla tenera età dei fanciulli, in quanto unisce bellezza ed efficacia educativa, tale sembra essere l'armonia lidia... Perciò è chiaro che tre sono gli elementi di cui deve tenere conto l'educazione: il giusto mezzo, il possibile e il conveniente.

## 6 • Ps. Aristotele: "Problemi musicali"

L'anonimo autore dei *Problemi musicali* attribuiti ad Aristotele, certamente un peripatetico molto vicino al maestro, si domanda quali siano i motivi per i quali la musica e il canto provocano il piacere di chi ascolta. La risposta è in linea con le opinioni espresse sull'argomento da Aristotele nell'ultimo libro della *Politica* (cfr. p. 41 sg.): l'autore insiste in particolare sul concetto dell'ordine che è innato nella natura dell'uomo ed è elemento fondamentale del ritmo e della melodia. La musica poi è mescolanza di contrari che stanno tra loro in un determinato rapporto: anche questo contribuisce a renderla più piacevole a chi l'ascolta; ciò che è mescolato infatti piace di più di ciò che non lo è. (*Probl.* XIX, 38; trad. di G. Marenghi).

Perché tutti godono del ritmo, del canto e in generale della musica? O non è perché noi godiamo per natura dei moti che sono conformi a natura? Lo dimostra il fatto che ne godono i bambini appena nati. Per abitudine noi godiamo della varietà di movimenti comportata dai canti. E il ritmo ci piace, perché ha un numero a noi noto e che implica un ordine e ci fa muovere regolarmente; il moto ordinato difatti ha rapporto di maggiore affinità con la natura di quello non ordinato, e perciò è più conforme a natura. La prova è che se lavoriamo, beviamo e mangiamo osservando una regola, le nostre forze naturali si conservano, integrano e potenziano, mentre nel disordine le corrompiamo e portiamo fuori dei limiti che esse hanno propri: le malattie sono movimenti contro

natura dell'ordine ch'è proprio del nostro corpo. Godiamo infine della musica, perché è mescolanza di contrari che stanno tra loro in un determinato rapporto. Ora il rapporto è un ordine, ed è nell'ordine che il piacere naturale consiste. E tutto ciò che è mescolato piace più di ciò che non lo è, specie se, trattandosi di sensazioni, il rapporto che è nell'accordo consonante conservi ed armonizzi il potere ch'è proprio di ciascuno dei due estremi.

## 7 • Aristosseno

Nei capitoli introduttivi del secondo libro degli *Elementa harmonica* Aristosseno, nel definire l'oggetto e il metodo della sua ricerca, prende posizione contro le opposte dottrine di coloro che, ispirandosi a Damone, reputano l'armonica, la scienza degli intervalli, come il fondamento dell'educazione morale, e di coloro che le negano invece in assoluto ogni valore etico e pedagogico. Allo stesso modo egli respinge il metodo dei Pitagorici, che trascurano i dati della sensazione fondando la loro teoria soltanto sull'astrazione dei rapporti numerici, ma d'altra parte non considera valido neppure il *modus operandi* di coloro che, attribuendo valore assoluto alle proprie sensazioni soggettive, si limitano empiricamente a registrare i fenomeni musicali, senza neppure tentare di motivarne razionalmente le reciproche relazioni.

La posizione di Aristosseno è di sostanziale equilibrio tra queste tendenze di segno contrario: l'armonica non è la scienza fondamentale per la formazione del carattere, ma non è neppure un elemento insignificante e trascurabile dell'educazione. Essa è una parte essenziale della teoria musicale, assieme alla ritmica, alla metrica e all'organica: è alla musica nel suo insieme che va attribuita una rilevante efficacia etica e pedagogica sul pubblico degli ascoltatori. Così lo studio degli intervalli non può consistere solo nella definizione matematica dei rapporti numerici tra i diversi suoni, né può limitarsi alla soggettiva e acritica constatazione delle consonanze e delle dissonanze: la dottrina aristossenica si fonda sui dati della percezione sensibile, ma li analizza e li valuta razionalmente collocandoli nell'àmbito di un articolato sistema teorico. (Da *El. harm.* II, 30-33; trad. di. R. Da Rios).

È bene forse esporre prima il piano e l'oggetto della nostra trattazione, affinché, conoscendo prima la strada che dobbiamo seguire e sapendo in che punto ci troviamo di essa, più facilmente la seguiamo e non ci facciamo, senza accorgerci, una falsa idea del nostro oggetto.

Questo accadeva, come Aristotele sempre raccontava, alla maggior parte di quelli che andavano ad ascoltare le lezioni di Platone

sul Bene. Tutti vi andavano con la convinzione che si sarebbero procurato l'uno o l'altro di questi cosiddetti beni umani, come la ricchezza, la salute, la forza, insomma un qualche benessere straordinario. Ma, quando si accorgevano che i discorsi riguardavano le scienze, l'aritmetica, la geometria, l'astronomia e, come conclusione, il Bene – che è uno solo – penso che dovevano davvero provare una delusione, e così alcuni di essi non prestavano alcuna attenzione all'oggetto trattato, altri lo disprezzavano. Per quale ragione? Non conoscevano in precedenza la natura dell'oggetto trattato, ma, a guisa degli eristici, accorrevano, attirati dal titolo dell'argomento, che li faceva restare a bocca aperta. Ma io ritengo che, se fosse stata data in precedenza una esposizione generale dell'argomento, chi stava per ascoltare avrebbe rinunziato o, se gli fosse piaciuto, sarebbe rimasto nel preso proponimento.

Proprio per queste ragioni anche lo stesso Aristotele, come ci diceva, dava una preliminare esposizione del contenuto e del metodo della sua trattazione a quelli che stavano per ascoltarlo.

Sembra preferibile anche a noi, come dicevamo in principio, una simile preliminare conoscenza. Perché ci si sbaglia talvolta in entrambi i sensi. Gli uni ritengono che l'armonica sia qualcosa di grande, alcuni, perfino, che lo studio di essa non solo li renda musicisti, ma migliori il loro carattere – per avere mal compreso ciò che dicevamo nelle nostre conferenze: «cerchiamo di mostrare, riguardo ad ogni composizione ed alla musica in generale, quel che può nuocere e quel che può giovare al carattere» e, non solo hanno frainteso questo, ma non hanno inteso affatto «quanta influenza morale può avere la musica» –; gli altri poi ritengono che l'armonica non abbia nessuna importanza, ma che sia qualcosa di insignificante, pur volendo non essere ignari di ciò in cui essa consiste.

Nessuno di questi due modi di vedere è nel vero: l'armonica né merita il disprezzo di un uomo intelligente – il che sarà evidente dal séguito della trattazione –, né ha importanza così grande da bastare a tutto, come pretendono alcuni, perché, come si è sempre insistito, per essere musicista occorre acquistare molte altre conoscenze oltre quella dell'armonica, che è, come la ritmica, la metrica, l'organica, solo una parte della scienza che costituisce il musico.

Si deve, dunque, parlare dell'armonica e delle sue parti. Bisogna osservare in generale la teoria che è, secondo noi, relativa ad

ogni melodia: come la voce, secondo leggi naturali, formi gli intervalli per mezzo della tensione e dell'allentamento, perché noi sosteniamo che la voce segue una legge naturale nel suo movimento e non forma un intervallo a caso. E di questo noi cercheremo di dare dimostrazioni che si accordino con i fenomeni, a differenza dei nostri predecessori. Perché alcuni dicono delle assurdità, sdegnando di riportarsi alla sensazione, per la sua inesattezza, ed inventando delle cause puramente astratte, parlando di rapporti numerici e di velocità relative, da cui risultano l'acuto ed il grave, esponendo così teorie le più estranee e le più contrarie ai fenomeni; altri, senza ragionamento e senza dimostrazione, dando per degli oracoli ciascuna delle loro dichiarazioni e non sapendo nemmeno ben enumerare i fenomeni stessi. Noi, al contrario, cerchiamo di raccogliere tutti i princìpi che sono evidenti a quelli che conoscono la musica e, con dimostrazione, di trarre da questi le conclusioni.

La nostra scienza concerne in generale tutta la melodia musicale, vocale e strumentale. La nostra trattazione si riferisce a due facoltà: l'orecchio e l'intelletto. Per mezzo dell'orecchio noi giudichiamo le grandezze degli intervalli, per mezzo dell'intelletto ci rendiamo conto del loro valore.

Bisogna abituarsi a giudicare con precisione i particolari. Perché non si possono adoperare le frasi che si è soliti adoperare per le figure geometriche, come, «sia questa una linea retta», quando si parla degli intervalli.

Il geometra, infatti, non si serve delle sue facoltà sensibili, egli non esercita la sua vista a giudicare né bene né male la retta, il cerchio o qualche altra figura, questo essendo piuttosto cómpito del falegname, del tornitore o di altri artigiani. Ma per lo studioso di scienza musicale è fondamentale, invece, l'esattezza della percezione sensibile, perché non è possibile che chi ha una percezione sensibile deficiente possa spiegare convenientemente dei fenomeni, che non ha in nessun modo percepito...

## 8 • AULO GELLIO

In questo capitolo delle *Noctes Atticae* Aulo Gellio (II secolo) prendendo lo spunto da un passo di Tucidide (V, 70) esamina i generi di musica militare in uso presso alcuni popoli dell'antichità e ne considera gli effetti sull'animo

dei combattenti che erano condizionati dai ritmi e dal carattere delle melodie ad avanzare lentamente e in ordine chiuso o ad avventarsi disordinatamente senza mantenere lo schieramento di partenza.

Anche sugli ascoltatori di un discorso politico un appropriato e discreto accompagnamento musicale poteva esercitare una certa efficacia se Gaio Gracco, come tramanda Cicerone (*De or.* III, 60, 225), si teneva vicino un suonatore di *fistula* (una specie di flauto dolce) quando parlava nel Foro. La motivazione proposta da Gellio per spiegare la presenza del suonatore accanto all'oratore – il suono dello strumento doveva solo richiamare Gracco alla moderazione del tono oratorio quando era troppo concitato ed irruente – non appare molto convincente, come del resto non sembra del tutto plausibile l'ipotesi di Cicerone che il flautista avesse anche la funzione di eccitare Gracco quando il suo discorso era privo di nerbo, oltre che quella di calmarlo quand'era troppo veemente: la melodia dell'auleta era certamente indirizzata al pubblico, per accrescere la suggestione e la forza persuasiva della parola. (Da *Noctes Atticae* I, 11).

Lo storico greco più autorevole, Tucidide, narra che gli Spartani, combattenti senza eguali, andavano in battaglia seguendo non i segnali dei corni e delle trombe, ma le melodie degli *aulói*, e non certo per motivi di rituale religioso o per l'osservanza di norme sacrali e neppure perché gli animi dei combattenti ne fossero eccitati – questo è l'effetto che producono proprio i corni e le trombe – ma al contrario perché negli animi crescesse il senso della misura e della moderazione, che è appunto propiziato dal ritmo dell'auleta. Essi erano convinti che nell'affrontare il nemico e nell'iniziare il combattimento nulla fosse più conveniente per accrescere valentia e coraggio che il moderare l'impeto aggressivo di gran parte dei combattenti con suoni armoniosi. Quando gli eserciti erano pronti e schierati e iniziava l'avanzata contro i nemici, gli auleti, disposti nei ranghi, cominciavano a suonare. Da tale preludio, pacato ed augusto, l'impeto irruente dei soldati era contenuto nella misura imposta dalla musica militare perché non si gettassero in avanti sparpagliati e senz'ordine. Ma è meglio servirci delle parole di quello storico insigne, che sono più efficaci per gravità e autorevolezza:

> Sùbito si venne alle mani: gli Argivi e gli alleati avanzavano con impeto e con furore, gli Spartani invece lentamente al suono di molti auleti che, secondo il loro costume, erano schierati in mezzo a loro, e non per seguire una prescrizione rituale, ma perché i soldati, marciando a ritmo, avan-

> zassero sulla stessa linea e lo schieramento non si scompaginasse come càpita di solito agli eserciti numerosi quando inizia il combattimento. [Thuc. V, 70].

Anche i Cretesi, come si tramanda, erano soliti andare in battaglia preceduti da una cetra che con il suo suono regolava la loro marcia; invece Aliatte, re di Lidia, avvezzo al lusso e alla mollezza barbarica, quando mosse guerra ai Milesii, come narra Erodoto nelle *Storie* [I, 17], si portò al séguito suonatori di zampogna e di lira: egli tenne con sé nell'esercito e durante la campagna militare anche le auletrídi, quelle stesse che rallegrano i conviti orgiastici.

Omero dice che gli Achei attaccavano la battaglia sostenuti e ispirati non dal suono delle cetre e degli *aulói*, ma dal tacito accordo delle menti e degli animi:

> Essi silenti avanzavano spirando valore gli Achei
> tesi e ardenti nell'animo di darsi sostegno l'un l'altro. [*Il.* III, vv. 8-9].

Che dire allora del grido pieno di furore che i soldati romani erano soliti innalzare nel momento in cui iniziavano il combattimento, come ricordano gli scrittori di annali? era forse in contrasto con le norme così lodevoli dell'antica disciplina? o forse è necessario avanzare lentamente e in silenzio quando si va contro il nemico che si vede a lunga distanza, ma quando si è sul punto di venire alle mani, allora, a distanza ormai ravvicinata, ci si deve avventare con impeto e atterrire il nemico con il clamore?

Ma ecco che le musiche degli *aulói* spartani mi richiamano alla mente la tibia "oratoria" che, a quanto si dice, suggeriva e indicava la misura ritmica a Gaio Gracco quando parlava al popolo. Non è vero, come si crede generalmente, che un suonatore di tibia stesse in piedi vicino a lui mentre parlava e che con la varietà delle melodie o addolcisse o esasperasse il suo eloquio appassionato e i suoi atteggiamenti. Cosa potrebbe esserci di più sciocco del pensare che un tibicine imponesse i ritmi, le intonazioni e le diverse cadenze a Gaio Gracco mentre parlava in pubblico come a un attore di pantomimo durante la sua esibizione di danza? Ma chi ha tramandato questa notizia con maggiori particolari dice che tra coloro che circondavano l'oratore c'era anche, senza dar troppo nell'occhio, un uomo che da un flauto corto traeva un suono piuttosto grave per contenere e calmare l'esuberanza della sua voce: non si

deve infatti pensare, a mio giudizio, che la veemenza naturale dell'oratoria di Gracco avesse bisogno di un incitamento e di un impulso esterno.

Cicerone tuttavia pensa che il suonatore di flauto fosse impiegato da Gracco per un duplice scopo, perché, per mezzo di una melodia ora più calma ora più concitata, o desse vigore al discorso dimesso e terra terra, o ne frenasse la violenza e l'impeto eccessivo. Riporto qui le parole di Cicerone stesso:

> Così, o Catulo, lo stesso Gracco era solito tenere nascosto dietro di sé, mentre parlava in pubblico, un uomo con un flauto d'avorio – te lo può confermare Licinio, tuo cliente, uomo istruito, che era lo schiavo-segretario di Gracco – capace di emettere rapidamente un suono che lo eccitasse quando calava di tono o lo calmasse quand'era troppo eccitato. [*De or.* III, 60, 225].

Che siano stati gli Spartani i primi ad adottare l'uso di iniziare la battaglia al suono degli *aulói* perché risultassero più chiari ed evidenti la sicurezza e l'ardore dei soldati, lo ha scritto Aristotele nei *Problemi*:

> La mancanza di fiducia nelle proprie forze o la paura non vanno d'accordo con un tale modo di affrontare il nemico: uomini prostrati e timorosi non sanno adeguarsi a un ritmo d'avanzata così intrepido e maestoso. [fr. 244 Rose].

E aggiungo poche parole di Aristotele in proposito:

> Perché, quando stanno per iniziare la battaglia, incedono al ritmo dell'*aulós*? Per riconoscere i codardi che si comportano in modo vergognoso...

## Bibliografia essenziale

### *Repertori bibliografici*

G. Fellerer, *Zur Erforschung der antiken Musik im 16.-18. Jahrhundert*, «Peters-Jahrbuch», n. 42, 1936, p. 84 sgg.; H. Buchholtz, «Bursians Jahresber.», 5, n. 11, 1877, pp. 1-33, (1873-77); W. Velke, *ibid.*, 6, n. 15, 1878, pp. 149-170 (1878); H. Guhrauer, *ibid.* 9, n. 28, 1881, pp. 168-182, (1879-80); H. Guhrauer, *ibid.*, 13, n. 44, 1885, pp. 1-35, (1881-84); C. von Jan, *ibid.*, 28, n. 104, 1900, pp. 1-75, (1884-99); E. Graf, *ibid.*, 31, n. 118, 1903, pp. 212-235, (1899-1902); H. Abert, *ibid.*, 37, n. 144, 1909, pp. 1-74, (1903-08); H. Abert, *ibid.*, 48, n. 193, 1922, pp. 1-59, (1909-21); G. Fellerer, *ibid.*, 61, n. 246, 1935, pp. 1-42, (1921-31); R. P. Winnington-Ingram, *Ancient Greek Music 1932-57*, «Lustrum», n. 3, 1958, pp. 5-57; dal 1958 in poi: «L'année philologique», n. 29, 1959, e sgg.; Th. J. Mathiesen, *A Bibliography of Sources for the Study of Ancient Greek Music*, Boonin, Hackensack N.J. 1974.

### *Opere di interesse generale*

F. A. Gevaert, *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, I, Annoot-Braeckman, Gent 1875; II, Gent 1881 (ripr. fot. Olms, Hildesheim 1965); Th. Reinach, *La musique grecque*, Ed. d'aujourd'hui, Paris 1926; C. Del Grande, *Espressione musicale dei poeti greci*, Ricciardi, Napoli 1932; W. Vetter, *Antike Musik*, Heimeran, München 1935; O. Tiby, *La musica in Grecia e a Roma*, Sansoni, Firenze 1942; A. Salazar, *La música en la cultura griega*, Mexico 1954; W. Vetter, *Griechenland: A. Antike Musik*, in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* V, Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel 1956, pp. 839-865; I. Henderson, *L'antica musica greca*, in *Storia della musica I: Musica antica e orientale* (trad. it. di G. Tintori), Feltrinelli, Milano 1962, pp. 375-448; J. E. Scott, *La musica romana*, *ibid.*, pp. 449-468; C. Del Grande, s.v. *Grecia* in *La Musica. Parte I: Enciclopedia storica* II, UTET, Torino 1966, pp. 603-625; G. Wille, *Musica Romana*, Schippers, Amsterdam 1967; C. Sachs, *Die Musik der alten Welt in Ost und West*, Akademie, Berlin 1968; P. Righini, *La musica greca. Analisi storico-tecnica*, Zanibon, Padova 1976; A. J. Neubecker, *Altgriechische Musik*, Wiss. Buchgesellschaft, Darmstadt 1977; S. Michaelides, *The Music of Ancient Greece. An Encyclopaedia*, Faber and Faber, London 1978; J. Chailley, *La musique grecque antique*, Les Belles Lettres, Paris 1979; R. P. Winnington-Ingram, s.v. *Greek, Ancient*, in *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians* VII, Macmillan, London 1980, pp. 659-672; *La musica in Grecia*, a cura di B. Gentili e R. Pretagostini, Laterza, Roma-Bari 1988; A. Riethmüller-F. Zaminer (hrsg.), *Die Musik des Altertums*, in *Neues handbuch der Musikwissenschaft*. I, Wiesbaden 1989.

## *Opere di riferimento particolare*

N.B.: I numeri seguìti da • si riferiscono ai paragrafi.

1 • Le edizioni d'uso dei teorici antichi sono: *Anonyma de musica scripta Bellermanniana*, ed. D. Najock, Leipzig 1975; ARISTIDES QUINTILIANUS, *De musica libri tres*, ed. R. P. Winnington-Ingram, Leipzig 1963; ARISTOTELES, *Problemi musicali*, a cura di G. Marenghi, Firenze 1957 (con trad.); ARISTOXENUS, *Elementa harmonica*, rec. R. Da Rios, Roma 1954 (con trad.); ID., *Rhythmica*, ed. G. B. Pighi, Bologna 1959 (con trad.); ID., *Die Schule des Aristoteles*, II (*Aristoxenos*), ed. F. Wehrli, Basel 1945; *Aristoxenus, Elementa rhythmica. The Fragments of Book II and the Additional Evidence for Aristoxenian Rhythmic Theory. Texts Edited with Introduction, Translation, and Commentary* by L. Pearson, Clarendon Press, Oxford 1990; AUGUSTINUS, *De musica libri sex*, edd. G. Finaert et F. J. Thonnard, Bruges 1947; BOETHIUS, *De institutione musica libri quinque*, ed. G. Friedlein, Leipzig 1867; M. BRYENNIUS, *Harmonics*, ed. G. H. Jonker, Groningen 1970; CASSIODORUS, *Institutiones*, ed. R. A. B. Mynors, Oxford 1969[3]; CENSORINUS, *De die natali liber*, rec. O. Jahn, Berlin 1845 (ripr. fot. Olms, Hildesheim 1965); MARTIANUS CAPELLA, *De nuptiis Philologiae et Mercuri*, edd. A. Dick, J. Préaux, Stuttgart 1969; *Musici scriptores Graeci*, rec. C. von Jan, Leipzig 1895 (ripr. fot. Olms, Hildesheim 1962) [contiene gli scritti musicali di Aristotele, Ps. Aristotele, Euclide, Cleonide, Nicomaco, Bacchio Geronte, Gaudenzio, Alipio, vedi la trad. it. in L. ZANONCELLI, *La manualistica musicale greca: Euclide. Cleonide. Nicomaco. Excerpta Nicomachi. Bacchio il Vecchio. Gaudenzio. Alipio. Excerpta Neapolitana*, Guerini, Milano 1990]; PHILODEMUS, *De musica librorum quae extant*, ed. J. Kemke, Leipzig 1884; *Die Harmonielehre des Klaudios Ptolemaios*, ed. I. Düring, Göteborg 1930; PORPHYRIOS, *Kommentar zur Harmonielehre des Ptolemaios*, ed. I. Düring, Göteborg 1932.
Raccolte di testimonianze antiche: Zs. RITOÓK, *Források az ókori görög zeneesztétika történetéhez*, Akadémiai Kiadó, Budapest 1982 (con trad. ungherese); *Greek Musical Writings I: The Musician and his Art*, a cura di A. Barker, Cambridge University Press, Cambridge 1984.

2 • Una ricca iconografia musicale in: M. WEGNER, *Das Musikleben der Griechen*, De Gruyter, Berlin 1949; ID., *Griechenland*, «Musikgeschichte in Bildern» II, 4, Veb Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1963; G. FLEISCHHAUER, *Etrurien und Rom*, «Musikgeschichte in Bildern» II, 5, Veb Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1965.
Sulla musica in Omero: M. WEGNER, *Musik und Tanz*, «Archaelogia Homerica» III U, Vandenhoeck-Ruprecht, Göttingen 1968; M. L. WEST, *The Singing of Homer*, «Journ. Hell. Stud.», n. 101, 1981, pp. 113-129.

3 • Sulla composizione, diffusione e trasmissione dei testi musicali: E. PÖHLMANN, *Griechische Musikfragmente*, Carl, Nürnberg 1960; A. BATAILLE, *Remarques sur les deux notations mélodiques de l'ancienne musique grecque*, in *Recherches de Papyrologie* I, 1961, pp. 5-20; J. CHAILLEY, *Nouvelles remarques sur les deux notations musicales grecques*, in *Recherches de Papyrologie* IV, 1967, pp. 201-219; I. MARROU, *Melographia*, «Antiquité classique», n. 15, 1946, pp. 289-296. Sui copioni teatrali: B. GENTILI, *Lo spettacolo nel mondo antico*, Laterza, Roma-Bari 1977.

4 • Sul rapporto poesia-musica: B. GENTILI, *Metrica greca arcaica*, D'Anna, Messina-Firenze 1950, pp. 30-50; ID., *La metrica greca oggi: problemi e metodologie*, in *Problemi di metrica classica*, Istituto di Filologia Classica e Medioevale, Genova 1978, pp. 11-28.
Le edizioni più recenti del *De musica* dello Ps. Plutarco sono: *Plutarque, De la musique*. Texte, traduction, commentaire précédés d'une étude sur l'éducation musicale dans la Grèce antique par F. Lasserre, URS Graf-Verlag, Olten et Lausanne 1954; *De Musica*, ed. K. Ziegler, Teubner, Leipzig 1966[3] (*Plutarchi Moralia*, vol. VI fasc. 3).
Sull'antica citarodia: B. GENTILI - P. GIANNINI, *Preistoria e formazione dell'esametro*, «Quaderni Urbinati», n. 26, 1977, pp. 7-51; C. O. PAVESE, *Tipologia metrica greca*, in *Problemi di metrica classica* cit., pp. 49-74.
Sui generi poetici: C. O. PAVESE, *Tradizioni e generi poetici della Grecia arcaica*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1972.

5 • Sul *nomos*: H. GRIESER, *Nomos: ein Beitrag zur griechischen Musikgeschichte*, Bilabel, Heidelberg 1937; H. KOLLER, *Das kitharodische Prooimion*, «Philologus», n. 100, 1956, pp. 159-206. Sulla civiltà e sulla cultura spartana: P. IANNI, *La cultura di Sparta arcaica* I-II, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1965-70. Su Alcmane: C. CALAME, *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque* I-II, Ediz. dell'Ateneo, Roma 1977; *Alcman*, ed. C. Calame, Ediz. dell'Ateneo, Roma 1983.

6 • Sui caratteri della poesia arcaica: B. GENTILI, *Lirica greca arcaica e tardoarcaica*, in *Introduzione allo studio della cultura classica* I, Marzorati, Milano 1972, pp. 57-105. Sui generi musicali del periodo arcaico: H. KOLLER, *Musik und Dichtung im alten Griechenland*, Francke, Bern 1963; *Rito e poesia corale in Grecia. Guida storica e critica*, a cura di C. Calame, Laterza, Roma-Bari 1977; H. THIEMER, *Der Einfluss der Phryger auf die altgriechische Musik*, Verlag für systematische Musikwissenschaft, Bonn-Bad Godesberg 1979; M. L. WEST, *Music in Archaic Greece*, in *Actes du VII Congrès de la F.I.E.C.*, Akadémiai Kiadó, Budapest 1984, pp. 213-220.

7 • Sul ditirambo: A. W. PICKARD-CAMBRIDGE, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Clarendon Press, Oxford 1962[2]; G. A. PRIVITERA, *Dioniso in Omero e nella poesia greca arcaica*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1970; ID., *Il ditirambo da canto cultuale a spettacolo musicale*, «Cultura e scuola», n. 43, 1972, pp. 56-66.

Su Laso: ID., *Laso di Ermione nella cultura ateniese e nella tradizione storiografica*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1965; G. F. BRUSSICH, *Laso d'Ermione. Testimonianze e frammenti*, «Quaderni triestini per lo studio della lirica corale greca», n. 3, 1975-76, pp. 83-135. Sul concetto di *harmonia*: R. P. WINNINGTON-INGRAM, *Mode in Ancient Greek Musik*, Cambridge 1936 (ripr. fot. Hakkert, Amsterdam 1968); O. GOMBOSI, *Tonarten und Stimmungen der antiken Musik*, Muńksgaard, Kopenhagen 1939. Sui Pitagorici: *Pitagorici. Testimonianze e frammenti* I-III, a cura di M. Timpanaro Cardini, La Nuova Italia, Firenze 1958-64.

8 • Sulla lirica corale: B. GENTILI, *Lirica greca arcaica e tardo-arcaica* cit. al n. 6; ID., *Aspetti del rapporto poeta, committente, uditorio nella lirica corale greca*, «Studi Urbinati», n. 39, 1965, pp. 70-88. Per Bacchilide: ID., *Bacchilide. Studi*, S.T.E.U., Urbino 1958. Sulla musica di Pindaro: G. MARZI, *Pindaro e la musica*, «Vichiana», n.s. 1, 1972, pp. 3-15.
Su tutti gli aspetti della poesia arcaica e tardo-arcaica: B. GENTILI, *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, Laterza, Roma-Bari 1989².

9 • Le testimonianze su Damone sono raccolte in: U. v. WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, *Griechische Verskunst*, Weidmann, Berlin 1921, pp. 61-66; *Plutarque, De la musique*, ed. F. Lasserre cit. al n. 4, pp. 74-79. Sull'*ethos* musicale: E. A. LIPPMANN, *Musical Thought in Ancient Greece*, Columbia University Press, New York-London 1964; W. D. ANDERSON, *Ethos and Education in Greek Music*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1968²; F. LASSERRE, *Mimésis et mimique*, «Dioniso», n. 41, 1967, pp. 245-263.

10 • Sulle rappresentazioni drammatiche in Atene: A. W. PICKARD-CAMBRIDGE, *The Dramatic Festivals of Athens*, Clarendon Press, Oxford 1968²; H. C. BALDRY, *I Greci a teatro* (trad. it. di H. W. e M. Belmore), Laterza, Roma-Bari 1972. Sulla musica nella tragedia: F. MARX, *Musik aus der griechischen Tragödie*, «Rheinisches Museum», n. 82, 1933, pp. 230-246; V. PAPPALARDO, *Vicende della notazione musicale nei testi drammatici greci*, «Memorie Ist. Lomb.-Acc. Scienze e Lettere», n. 35, 1975, pp. 355-413; M. PINTACUDA, *La musica nella tragedia greca*, L. Misarace, Cefalù 1978; L. RICHTER, *Instrumental Begleitung zur attischen Tragödie*, «Altertum», n. 24, 1978, pp. 150-159; J. LOHMANN, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, «Arkiv für Musikwissenschaft», n. 37, 1980, pp. 167-186; M. PINTACUDA, *Interpretazioni musicali sul teatro di Aristofane*, Palumbo, Palermo 1982; L. RICHTER, *Die Musik der Griechischen Tragödie*, in *Die Griechische Tragödie in ihrer gesellschaftlichen Funktion*, hrgb. von H. Kuch, Akademie Verlag, Berlin 1983, pp. 115-139; J. H. GALY, *La musique dans la comédie grecque des V et IV s.*, «Ann. Fac. Lett. Nice», n. 50, 1985, pp. 77-94; G. COMOTTI, *La musica nella tragedia greca*, in *Atti del Convegno Scena e spettacolo nell'antichità* (Trento 28-30 marzo 1988), Olschki, Firenze 1989, pp. 43-61.

11 • I frammenti dei ditirambografi e le testimonianze sulla loro vita sono raccolti in: C. DEL GRANDE, *Ditirambografi. Testimonianze e frammenti*, Loffredo, Napoli 1946. Il papiro dei *Persiani* di Timoteo è pubblicato in: U.

v. WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, *Timotheos, Die Perser*, Hinrich, Leipzig 1903. Sul nuovo ditirambo: H. SCHÖNEWOLF, *Der jungattische Dithyrambos*, diss. Giessen 1938; D. RESTANI, *Il Chirone di Ferecrate e la "nuova" musica greca*, «Riv. italiana di musicologia», n. 18, 1983, pp. 139-192. Sulla musica in Platone e in Aristotele: E. MOUTSOPOULOS, *La musique dans l'œuvre de Platon*, Presses Universitaires, Paris 1959; L. RICHTER, *Zur Wissenschaftlehre von der Musik bei Platon und Aristoteles*, Akademie-Verlag, Berlin 1961; H. KOLLER, *Musik bei Platon und die Pythagoreern*, in *Propyläen-Gesch. der Literatur* I, Propyläen-Verlag, Berlin 1981, pp. 275-288; L. RICHTER, *Die Stellung der Musik in der Aristotelischen Metaphysik*, in *Aristoteles als Wissenschaftstheoriker*, hrsg. von J. Irmscher und R. Mueller, Akademie-Verlag, Berlin 1983, pp. 46-49.

12 • Sulla musica nello spettacolo ellenistico: G. M. SIFAKIS, *Studies in the History of Hellenistic Drama*, Athlone Press, London 1967; B. GENTILI, *Lo spettacolo nel mondo antico* cit. al n. 3.

13 • Sulle teorie di Aristosseno: R. WESTPHAL, *Aristoxenos von Tarent. Melik und Rhythmik des classischen Altertums*, Druckerei Lokay, Leipzig 1883 (ripr. fot. Olms, Hildesheim 1965); L. LALOY, *Aristoxène de Tarente, disciple d'Aristote, et la musique de l'antiquité*, Soc. Franç. d'Impr., Paris 1904; R. P. WINNINGTON-INGRAM, *Aristoxenus and the Intervals of Greek Music*, «Classical Quarterly», n. 26, 1932, pp. 195-208; *Aristoxenus. Elementa rhythmica*, cit. al n. 1. Su ARISTIDE QUINTILIANO: *Aristides Quintilianus, Von der Musik*, eingeleitet, übersetzt und erläutert von R. Schäfke, Hesses, Berlin-Schöneberg 1937; L. ZANONCELLI, *La filosofia musicale di Aristide Quintiliano*, «Quaderni Urbinati», n. 24, 1977, pp. 51-93.

14 • Sulla musica a Roma: G. WILLE, *Musica romana*, Schippers, Amsterdam 1967; ID., *Einführung in das Römisches Musikleben*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1977. Sugli spettacoli teatrali: B. GENTILI, *Lo spettacolo nel mondo antico* cit. al n. 3. Sui ritmi della commedia plautina: C. QUESTA, *Introduzione alla metrica di Plauto*, Pàtron, Bologna 1967.

15 • Sul *De musica* di Varrone: G. WILLE, *Musica romana* cit. al n. 14, pp. 413-420. Sugli aspetti della cultura musicale in età imperiale: L. FRIEDLÄNDER, *Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms in der Zeit von August bis zum Ausgang der Antonine* II, Leipzig 1922 (ripr. fot. Aalen 1964), pp. 112-147, 163-190; E. J. JORY, *The Literary Evidence for the Beginning of Imperial Pantomime*, «Bull. Inst. Class. Stud. Univ. London», n. 28, 1981, pp. 147-161. Sulle espressioni musicali del culto pagano e cristiano: J. QUASTEN, *Musik und Gesang in den Kulten der heidnischen Antike und christlichen Frühzeit*, Aschendorf, Münster 1930. Sulla musica cristiana antica: J. CHAILLEY, *Histoire musicale du Moyen Age*, Presses Univ. de France, Paris 1950, pp. 1-40.

16-17 • Sugli strumenti musicali: R. HERBIG, *Griechischen Harfen*, «Ath. Mitt.», n. 54, 1929, pp. 164-193; K. SCHLESINGER, *The Greek Aulos*,

Methuen, London 1939; C. SACHS, *The History of Musical Instruments*, Norton, New York 1940, trad. it. *Storia degli strumenti musicali*, Milano 1980; M. WEGNER, *Musikleben* cit. al n. 2; G. COMOTTI, *L'aulo ghingras in una scena menandrea del mosaico di Dioscoride*, «Quaderni Urbinati», n. 20, 1975, pp. 215-223; M. KABA, *Die römische Orgel von Aquincum (3 Jh.)*, Bärenreiter-Verlag, Kassel 1976; E. KEULS, *The Apulian Xylophone. A Mysterious Musical Instrument Identified*, «Am. Journ. Archaeol.», n. 83, 1979, pp. 476-477; G. COMOTTI, *Un'antica arpa, la mágadis, in un frammento di Teleste (fr. 808 P.)*, «Quaderni Urbinati», n.s. 15 (44), 1983, pp. 57-71; L. VORREITER, *Die schönsten Musikinstrumente des Altertums*, Verl. Das Musikinstrument, Frankfurt 1983; A. BÉLIS, *Auloi grecs du Louvre*, «Bull. corresp. héll.», n. 108, 1984, pp. 111-122; D. PAQUETTE, *L'instrument de musique dans la céramique de la Grèce antique. Études d'organologie* (pref. de J. Chailley), de Boccard, Paris 1984; A. BÉLIS, *A propos de la construction de la lyre*, «Bull. corresp. héll.», n. 109, 1985, pp. 201-220; G. COMOTTI, *Gli strumenti musicali nelle raffigurazioni delle ceramiche del Museo Archeologico Nazionale di Ferrara*, in *Lo specchio della musica*, Nuova Alpha Editoriale, Bologna 1988, pp. 41-54.

18-19 • Sulle teorie musicali, oltre alle opere di carattere generale: R. P. WINNINGTON-INGRAM, *Mode in Ancient Greek Music* cit. al n. 7; W. D. ANDERSON, *The Importance of Damonian Theory in Plato's Thought*, «Trans. Am. Philol. Assoc.», n. 86, 1955, pp. 88-102; R. P. WINNINGTON-INGRAM, *The Pentatonic Tuning of the Greek Lyre. A Theory Examined*, «Classical Quarterly», n. 50, 1956, pp. 169-186; M. VOGEL, *Die Enharmonik der Griechen* I-II, Verl. d. Gesell. zur Förderung d. syst. Musikwiss., Düsseldorf 1963; R. P. WINNINGTON-INGRAM, *The First Notational Diagram of Aristides Quintilianus*, «Philologus», n. 117, 1973, pp. 243-249; A. BARKER, Οἱ καλούμενοι ἁρμονικοί. *The Predecessors of Aristoxenus*, «Proceed. Cambridge Philol. Soc.», n. 24, 1978, pp. 1-21; A. BARKER, *Music and Perception. A Study in Aristoxenus*, «Journ. Hell. Stud.», n. 98, 1978, pp. 9-15; F. ZAMINER, *Hypate, Mese und Nete in frühgriechischen Denke. Ein altes musikterminologisches Problem in neuem Licht*, «Archiv für Musikwissenschaft», n. 41, 1984, pp. 1-26; A. BARBERA, *The Consonant Eleventh and the Expansion of Musical Tetractys. A Study of Ancient Pythagoreanism*, «Journ. of Music Theory», n. 28/2, 1984, pp. 191-223.

20-21 • I testi con notazione musicale sono pubblicati in E. PÖHLMANN, *Denkmäler altgriechischer Musik*, Nürnberg Verlag, Nürnberg 1970. Dopo il 1970 sono stati scoperti altri cinque papiri con note musicali: il *Pap. Leid.* inv. 510 (D. JOURDAN-HEMMERDINGER, *Un nouveau papyrus musical d'Euripide*, «Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres», Paris 1973, pp. 292-302; cfr. G. COMOTTI, *Word, Verse and Music in Euripides' "Iphigenia in Aulis"*, «Museum Philologum Londiniense», n. 2, 1977, pp. 69-84; D. JOURDAN-HEMMERDINGER, *Le nouveau papyrus d'Euripide, qu'apporte-t-il à la théorie et à l'histoire de la musique?*, in *Les sources en musicologie*, CNRS, Paris 1981, pp. 35-65); *Pap. Oxy.* 3161-3162 (M. W. HASLAM,

*Texts with Musical Notation*, *Oxyrhynchus Papyri* XLIV, Egypt Exploration Society, London 1976, pp. 58, 72); *Pap. Oxy.* 3704-3705 (M. W. HASLAM, *Texts with Musical Notation*, in *Oxyrhynchus Papyri* LIII, Egypt Exploration Society, London 1986, pp. 41, 47), e un testo epigrafico del III secolo d.C. da Epidauro (M. T. MITSOS, «Arch. Efem.» 1980, pp. 212-216; «Suppl. Ep. Gr.», n. 30, p. 390; M. L. WEST, *The Singing of Hexameters: Evidence from Epidaurus*, «Zeitschr. für Pap. und Epigr.», n. 63, 1986, pp. 39-46).

22-23 • Vedansi i rimandi bibliografici all'interno dei paragrafi.

# Indice dei nomi

ACCIO Lucio, 54, 57
ADIMANTO, 98
ADRIANO Publio Elio, 3, 59, 121
AGATONE, 39, 42
ALCEO, 6, 18, *22-3*, 25
ALCIBIADE, 72
ALCMANE, 19, *20-1*, 22, 24
ALIPIO, 4, 10, 45, 93, 95-6, 105, 120, 123, 135
AMFIONE, 16
AMUNDSEN L., 55, 109, 130
ANACREONTE di Teo, *25*, 69
ANDRONICO Lucio Livio, 54-6
APOLLINARE, 59
APULEIO Lucio, 59
ARCHILOCO di Paro, *21-2*, 37, 43
ARCHITA di Taranto, 87
ARDALO di Trezene, 16, 20
ARIONE di Metimna, 22, *25-6*
ARISTIDE Quintiliano, 4, 10, 46, *47-9*, 57, 67, 70, *82*, 83-4, 88-9, 92-3, *96*, 98-9, *100-1*, 105, 117, 128, 130, 133-4
ARISTOFANE, 28, 30-1, 34-6, 39, 41, 111
ARISTOSSENO di Taranto, 4, 9, 16, 22, 30, 44, *45-6*, 47, 71, 74, 83-4, *85-6*, 87-8, *92*, 93, 95, *99-100*, 108, 114, 128-9, 133-5
ARISTOTELE, 4, 26, 30, 34, 37, *40-2*, 45, 67, 72, 82, 84, 92, 129
ARNOBIO, 60
ARTEMONE, 71
ATENEO, 19, 21-2, 25, 27, 32, 43, 63, 69-72, 76, 83, 127, 129-30, 132-4

BACCHILIDE, 30
BACCHIO Geronte, 4, 10, 88, 105, 130
BACH Johann Sebastian, 4, 108
BATAILLE André, 10, 106
BELLERMANN Johann Friedrich, 3, 97, 108
BERNARDINI, 31
BOEZIO Severino, *49*, 87
BOLISANI Ettore, 57

CALAME Claude, 20
CARINO Marco Aurelio, 59
CASSIODORO Magno Aurelio, 56-7
CATULLO Gaio Valerio, 59
CECILIO Stazio, 54
CENSORINO, 56
CESARE Gaio Giulio, 57
CHAILLEY Jacques, 10, 59
CICERONE Marco Tullio, 55-7
CINESIA, 26, 37
CLEONIDE, 83, 88, 90-2, *96*, 134-5
CLONA di Tegea, 16, 19-20
COMOTTI Giovanni, 38, 65, 69, 75-6, 78, 116, 131
CONSBRUCH, Maximilian, 112
COSTANTINO il Grande, Gaio Flavio Aurelio, detto, imperatore romano, 60
CRESSO, 37
CTESIBIO di Alessandria, 44, 129

DAMONE, 7-8, 30, *33-4*, 44-5, *82*, 83-4, 98-9, 133
DA RIOS Rosetta, 9, 45-6, 83, 85, 87, 92, 128, 134
DAVISON Jean, 66
DEMOCRITO di Chio, 73
DEMODOCO, 6, 16
DICK, 57
DIELS Hermann, 29
DIFILO, 54
DIODORO, 59
DIODORO di Tebe, 72
DIODORO SICULO, 73
DIOGENE di Babilonia, 45
DIOGENE LAERZIO, 29
DIONE di Alesia, 37, 39, 113

DIONIGI di Alicarnasso, 111, 130
DOMIZIO ENOBARBO Gneo, 56
DRACHMANN A. B., 22, 31
DÜRING Ingemar, 45, 87, 94-5

EITREM Samson, 55, 109, 130
ELIODORO, 112
ENNIO Quinto, 54-5
EPAMINONDA, 72
EPIGONO di Ambracia, 71, 134
ERACLIDE Pontico, 16, 27
ERODOTO, 25, 71
ERONE, 76
ESCHILO, 31, *35*, 36, 111
ESIODO, 17, 43
ESOPO, 57
EUCLIDE, 87
EUCLIDE Arconte, 105
EUFORIONE, 70-1
EURIPIDE, 3, 11, 25, 31, 35, *36*, 37, 39, 43, 54, 77, 111-2, 116, 119, 131, 133
EUTERPO, 118

FEMIO, 6, 16
FERECRATE, 37, 39, 129
FILAMMONE, 16
FILEMONE di Soli, 54
FILIPPIDE,
FILODEMO di Gadara, 45, 48
FILOLAO di Crotone, 45
FILOLAO di Taranto, *86-7*, 129
FILOSSENO di Citera, 37
FOCILIDE, 43
FRIEDLEIN G., 49
FRINICO, *34-5*
FRINIDE, 37
FUBINI Enrico, 48

GAISFORD Thomas, 124
GALILEI Vincenzo, 3
GARDTHAUSEN Victor, 58
GAUDENZIO, 88, 105, 130
GENTILI Bruno, 11, 17, 20-1, 23, 25, 43-4, 54, 69, 119
GEROLAMO, 58
GIANNINI Pietro, 17
GLAUCO di Reggio, 16, 24
GUARDUCCI, 43

HASLAM M. W., 110, 113, 115, 120, 122
HERBIG C. R., 69-70
HIGGINS Reynold Alleyne, 71
HILLER Eduard, 28, 86
HOHL Ernst, 59
HYAGNIS, 16

IBICO di Reggio, *24*
IMERIO, 21, 23
IONE di Chio, 66
IPPARCO, 25, 28
IPPASO di Metaponto, 29, *81*

JAHN Otto, 57
JAN C., 45, 81, 86-93, 96, 101, 105, 113, 129-30, 134-5
JOURDAN-HEMMERDINGER, 116

KEMKE Jo., 45
KEPION, 67
KIRCHER Atanasio, 3
KOCK Th., 37, 39, 129
KRANZ Walther, 29
KTESIBIOS, 76

LA ROCCA Eugenio, 53
LASO di Ermione, *28-9*, 31-2, 35, 37, 45, *81-2*, 83, *84-5*, 129
LASSERRE François, 33
LIMENIO di Atene, 3, 111-2, 118
LINO, 16
LIVIO Tito, 54-5
LUCILIO, 58
LUCREZIO CARO Tito, 59

MACROBIO Teodosio, 56-7
MAEHLER H., 31
MARCELLINO Ammiano, 58
MARCELLO, 59
MARCHESI Concetto, 60
MARENGHI Gerardo, 41
MARSIA, 16
MARZI, 117
MARZIALE Marco Valerio, 58
MARZIANO Capella, 57, 101, 108
MELANCRO, 22
MELANIPPIDE, 26, 32, 37, 73
MELETO, 36
MENAICHMO di Sicione, 71

MENANDRO, 42, 54
MESOMEDE, 3, 59, 109-10, 121
METELLO Delmatico Lucio Cecilio, 56
MIGNE Jacques-Paul, 58, 60
MIMNERMO, 43
MIRSILO, 22
MITSOS M. T., 123
MONRO David B., 130
MYNORS Roger Aubrey Boskerville, 57

NAJOCK D., 76, 88, 97, 105, 108-9, 128, 130, 133
NEANTE di Cizico, 24
NERONE Lucio Domizio Claudio, imperatore romano, 59
NEVIO Gneo, 54, 56
NICOMACO, 45, 81, 86, 88-9, 129
NIKOPHELES, 76

OLIMPIODORO, 72
OLIMPO, 16, 20, 24, 29, 84
OLIMPO il Giovane, 16, 19
OMERO, *6*, 7, 16-7, 43, 63-4, 129
ORAZIO FLACCO Quinto, 58
ORTAGORA, 72
OVIDIO NASONE Publio, 58

PACUVIO Marco, 54-5, 57
PAUSANIA, 72
PEARL O. M., 113
PERICLE, 33
PERICLETO di Lesbo, 20-1
PERUSINO Franca, 21
PIGHI Giovanni Battista, 46, 133
PILADE di Cilicia, 58
PINDARO, 3, 15, 28, 30, *31*, 32, 35, 44, 83
PISISTRATO, 26
PISTOXENOS, 9
PITAGORA di Samo, *29-30*, *81*, *86*
PITAGORA di Zacinto, 71
PITERMO, *25*
PITOCRITO di Argo, 20
PITTACO, 22-3
PLATONE, *8-9*, 27, 30, 33-4, *39-40*, 41-2, 66, 68, 73, *82*, 83-4, *98-9*, 129, 133-4
PLAUTO Tito Maccio, o Accio, 54-5
PLUTARCO, 39
PS. ARISTOTELE, 83, 94
PS. CIPRIANO, 60
PS. PLUTARCO, *16-7*, 18-21, 24, 28-9, 32, 35, 37-9, 67, 83-4
PÖHLMANN Egert, 10, 60, 109, 111-2, 114, 116, 132
POLIBIO, 11, 69
POLICRATE, 24-5, 29
POLIMNESTO di Colofone, 16, 20
POLLUCE Giulio, *19*, 63, 69, 71-2, 74-6, 127, 129, 133-4
POMPEO Gneo Magno, 57
PRATINA di Fliunte, 32
PRISCIANO, 108
PRIVITERA G. Aurelio, 25, 28
PROCLO, 26
PRONOMO di Tebe, 32, 72-3
PROPERZIO Sesto, 58

QUINTILIANO Marco Fabio, 57

RADERMACHER Ludwig, 111, 113, 130
RIBBECK Otto, 55
ROSCIO Quinto Gallo, 57
ROSSI Luigi Enrico, 99
ROTONDI Giovanni, 56

SACADA di Argo, 19-20
SACHS Curt, 71
SANDBACH Francis Henry, 42
SAFFO, *22-3*, *25*
SARTORI, 9, 40
SCHLESINGER K., 74
SCHROEDER Otto, 111, 130
SCIPIONE Publio Cornelio Emiliano, 56
SENECA Lucio Anneo, 44, 58
SERSE I, re di Persia, 38
SICILO, 3, 11, 110-1, 118, 132
SIFAKIS G., 43
SIMONIDE di Ceo, 28, *30-1*, 83
SNELL Bruno, 31
SOCRATE, 36, 98-9
SOFOCLE, *35-6*
STESICORO, o Tisia, 16-7, *24*, 26
STRABONE, 21
SVETONIO TRANQUILLO Gaio, 57, 59

TALETA di Gortina, *19*, 20-1
TARDITI Giovanni, 21
TELESTE, 69, 73
TEMISTOCLE, 66
TEODOSIO I il Grande, imperatore romano, 60
TEONE di Smirne, 28-9, 81
TERENZIO AFRO Publio, 54-5, 57
TERPANDRO, *19*, *22*, 67
TERPNO, 59
THOINO, 118
TIMOCREONTE di Rodi, 6
TIMOTEO di Mileto, 11, 15, 19, 26, *37-9*, 41, 43, 46-7, 100
TOLOMEO, *87*, 94, *95*, 96

USENER Hermann, 111, 113, 130

VARRONE Marco Terenzio, *56-7*
VESPASIANO Tito Flavio, imperatore romano, 59
VIANO, Carlo Augusto, 41
VITRUVIO POLLIONE Marco, 76, 129

WEGNER M., 9-10, 65-6, 68, 77-8, 129-30, 135
WEHRLI F., 22, 31, 74, 84
WERCKMEISTER Andreas, 108
WEST Martin Litchfield, 67, 123
WESTPHAL Rudolf Georg Hermann, 10, 92, 99
WILLE G., 57
WILLIS Jacob, 56-7
WINNINGTON-INGRAM Reginald Pepys, 27, 46-8, 55, 67, 72, 82-4, 88-9, 92, 96, 98-100, 105, 109, 113, 117-8, 128, 130, 133-4

XENOCRITO di Locri, 20, 83
XENODAMO di Citera, 20

ZANONCELLI L., 47, 49

*Finito di stampare presso Stampatre - Torino*

Ristampa | Anno
---|---
3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 | 2000 01 02 03 04 05 06 07 08 09